

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)



TESIS DOCTORAL

La pintura de tema bélico del S. XVII en España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Priego Fernández del Campo

DIRIGIDA POR

Jesús Hernández Perera

Madrid, 2002

LA PINTURA DE TEMA BELICO DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA

JOSE PRIEGO FERNANDEZ DEL CAMPO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INTRODUCCION

La realización de una tesis supone, no sólo el esfuerzo del que la presenta, sino la de muchas personas que de una u otra forma han contribuido a que el parto sea feliz. En primer lugar, el director de esta tesis, profesor Hernández Perera, que soportó durante años las consultas y que me animó hasta el final. En segundo lugar para las instituciones que han facilitado mi trabajo, como el Museo del Ejército, en donde mis amigos Pilar Cabezón y Antonio Boyano me han ayudado en muchos aspectos, el Instituto Diego Velázquez y el Museo del Prado, cuyos conservadores, Díaz Padrón y Luna me han facilitado datos de sus respectivas tesis. En tercer lugar, pero no el último, a mi familia que ha llevado el peso ingrato de mi "falta de dedicación" a ellos y labores tan pesadas como pasar a máquina los manuscritos, etc. También agradezco a los centros privados y públicos las facilidades dadas para el examen directo de las obras

y las noticias o referencias de las obras que me han sido tan útiles, y a los compañeros de estudios, entre los que destaco a mi amiga Rosa López Torrijos de quien he aprendido mucho.

Este trabajo quisiera ser una humilde contribución al deseo de Francisco Barado de hacer una historia militar de España concienzudamente ilustrada, porque como el escribía "es la historia misma con los ojos corporales... un medio fácil y agradable de robustecer las ideas adquiridas en los libros, de ahondar en el estudio de una civilización, cuyas tendencias, gustos y costumbres nos permite apreciar con entera exactitud"¹.

El núcleo del trabajo consistirá en el análisis iconográfico, es decir el que "se ocupa de las imágenes, historias y alegorías (que) presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias"².

Además se ha establecido una tipología de las pinturas de tema bélico y, también, se ha realizado un estudio de la evolución de las mismas, en el aspecto artístico, teniendo como centro el siglo XVII.

La guerra es uno de los fenómenos que han conmovido más al hombre en todos los tiempos. Su estudio se ha abordado desde muy diversos puntos de vista, la filosofía, la historia, el "arte militar" o la técnica. Desde la perspectiva de la historia del arte, en cambio, no han sido muy frecuentes los estudios realizados y menos en España, en donde, sin embargo, temas como la muerte, la mitología o el bodegón han merecido monografías. Pero aún, en nuestro país, no se ha realizado un estudio en profundidad sobre este tema. Sin llegar a la exageración de Ruskin que pensaba que "la guerra es la única fuente del arte, que sólo florece en los pueblos de soldados" ³, creemos que tiene una gran importancia dentro de la iconografía.

En nuestro trabajo nos hemos limitado, en primer lugar, a la España del siglo XVII, época de los Austrias menores, que guarda una cierta unidad en el mundo artístico, dentro del concepto del barroco.

También en el mundo militar, existe una estrategia de guerra de desgaste, que se podía llamar "barroca", en contraposición del estilo "manierista" anterior.

En los siglos XVI y XVII, la preponderancia de la

infantería sobre la caballería, que casi queda eclipsada, y la eficacia de la "trace italiaenne" y, particularmente, del baluarte, van a revolucionar el sistema de combatir que se centrará en la guerra de sitio.

Pero hay una sutil diferencia entre el siglo XVI y el XVII. Pongamos el caso de la Guerra de los Ochenta Años. Hasta el siglo XVII la guerra en Flandes crea una frontera flotante con entrantes y salientes constituidos por las ciudades fortificadas, las cuales pasaban de una mano a otra con suma rapidez. Cada contendiente, como en un inmenso tablero de ajedrez, cercaba alguna plaza, mientras el contrario intentaba levantar el sitio, antes de que el enemigo se fortaleciera o, como compensación, sitiaba otra plaza. Ninguna región se veía libre de incursiones enemigas. A lo largo de esta frontera destacamentos militares hacían una guerra, basada en escaramuzas y sorpresas, agotadora. También hasta 1600 aproximadamente, toda unidad que sobrepasaba la compañía, respondía a motivaciones más administrativas que tácticas. En estas circunstancias la organización de la guerra correspondía, normalmente, a los jefes locales. El

hombre, con su iniciativa, tenía una importancia muy grande en el ejército.

Pero a partir de 1600 la presión española sobre la zona más al norte del Rin y del Mosa cesó y los holandeses crearon una frontera estable detrás de estos grandes ríos. La limitación del área de los conflictos redujo drásticamente el número de acciones guerrilleras y aumentaron los enfrentamientos entre ejércitos importantes. Las técnicas de sitio mejoraron sensiblemente y la artillería aumentó su eficacia, pero a la vez el sistema abaluartado permitía la defensa durante tiempo, por lo cual se hacía necesario, casi siempre, el rendir la plaza por hambre, después de cercarla perfectamente. Esta situación aumentó la importancia de las batallas que se daban, sobre todo, cuando las tropas de socorro se encontraban con los sitiadores⁴. Pero estas batallas nunca llegaban a ser decisivas. El siglo XVII continúa con la guerra de desgaste. La organización se adaptó a esta situación. Las compañías se redujeron de tamaño y el regimiento o el tercio pasó a ser la unidad táctica por excelencia por su maniobrabilidad. La uniformidad se impuso poco a poco. Cada hombre vino a ser una pieza de la inmensa

máquina de la guerra.

En segundo lugar hemos escogido únicamente la pintura, sobre todo por afición. Sin embargo, el dibujo y el grabado pueden ofrecer más inmediatez y verismo que la pintura. Son, pues, técnicas complementarias, a veces inapreciables para ayudar al propósito general que nos hemos trazado. Otras manifestaciones artísticas como relieves, tapices, arte del metal, banderas, miniaturas, azulejos o abanicos, han quedado fuera de nuestro objetivo ⁵.

En tercer lugar, sin aspirar a ser exhaustivos, nos hemos centrado en las colecciones reales, por ser el rey, con gran diferencia, tanto en calidad como en cantidad, el primer coleccionista de este género. Por tal motivo el Museo del Prado y el Patrimonio Nacional van a ser las fuentes gráficas principales de nuestra pintura de tema bélico.

Por último, no queremos limitarnos a las batallas, por entender que en otras representaciones de la vida militar se puede encontrar datos preciosos para el arte y la historia militar. Sin embargo, hay que trazar una frontera que impida invadir otros temas, aunque tengan un componente bélico. Nos referimos a los asuntos

alegóricos, bíblicos, religiosos, etc., que sólo hemos escogido cuando es imprescindible para entender un contexto, como es el caso de la pintura de Esteban March, o para completar una serie cronológica, en nuestra historia militar, o para tenerlos en cuenta a la hora de elaborar una tipología general.

Entre las dificultades que nos hemos encontrado destacamos la amplia gama de especialidades que la iconografía militar ofrece, como son las armas, la indumentaria, la vexilología, la fortificación, la artillería, etc. También es difícil interpretar, a veces, las diferentes formas de combatir o los sistemas tácticos, estratégicos o logísticos en cuadros concretos. Por otro lado, es necesario utilizar las fuentes de la época para acercarnos a los datos que tendrían los pintores para realizar sus obras de tema histórico.

Si, a todo esto, se une un mínimo estudio artístico de las obras, necesitaríamos, para abordar con profundidad este trabajo, unos conocimientos especializados que es muy difícil tener. Sin embargo, hemos creído importante abrir camino en un campo que tiene grandes posibilidades y puede ser muy útil desde

varios puntos de vista. Nuestra aportación se basa en un conocimiento general de los temas militares junto al del arte de la pintura.

C A P I T U L O I

Fuentes para la pintura de tema bélico

Fuentes literarias

Los responsables de los programas iconográficos, comitentes y los mismos pintores tienen varias posibilidades para representar una batalla o cualquier tema bélico. Es importante deslindar, ya desde este momento, los temas históricos de los de género. En los primeros es necesaria, normalmente, una información de los hechos a través de documentos escritos o gráficos. En los últimos es mucho más frecuente la espontaneidad.

Las batallas se desarrollan en el tiempo y en el espacio. Su representación en una superficie bidimensional tiene que estar, por fuerza, sometida a convenciones, además de las imposiciones del que encargaba la obra.

Los cuadros de batallas históricos pueden inspirarse en documentos grabados, escritos y la propia observación del artista. Vermeyen y Pedro Coecke d'Alost, su ayudante, fueron testigos de los hechos que representaron por deseo de Carlos V. Callot recogió "in situ" los vestigios del sitio de Breda.

Otros artistas, que no estuvieron presenciando los

acontecimientos, pudieron recoger referencias y testimonios de testigos. Es seguramente el caso de Velázquez, que viajó con el Marqués de Spínola, para ilustrar su famoso cuadro de Las Lanzas.

Las fuentes necesarias de cualquier pintor de tema bélico son los libros de Historia (Felipe de Guevara resaltaba la importancia de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada momento) y los de empresas y alegorías. Entre los primeros, Palomino recomienda la Historia de España del Padre Mariana, la Corona Gótica de Saavedra y la Historia de España del Doctor Don Juan de Ferreras ⁶ y también las obras de Tito Livio, Cornelio Tácito y Justo Lipsio. "De los godos, persas, vándalos, egipcios, y caldeos, Herodoto, y Procopio Cesariense, Quinto Curzio y Suetonio" ⁷. Para los alegóricos destacan "Pierio Valeriano, Paulo Iobo, Gabriel Simeón, Claudio Paradino y Alciato", entre los extranjeros y Saavedra y Nuñez de Cepeda entre los españoles. Cita también la Iconología de César Ripa y el Theatrum vitae humanae de Veyerlinc y otros más" ⁸.

Además de los libros, existían también noticias, relaciones, avisos y hojas informativas que, como los

periódicos actuales, informaban de los hechos a los pocos días de producirse. Las obras de teatro, que representaban las últimas victorias, fueron, quizás, las que ayudaron más a los artistas.

En esta época, como recuerda Julián Gallego ⁹, no hay una sola lectura de una obra de arte, sino que todo está transido por el símbolo, a través de alegorías, emblemas, etc. Es importante, por este motivo, estudiarlas también.

En ocasiones, gracias al conocimiento de las bibliotecas de algunos de los pintores, tenemos noticia de las obras literarias que manejaban. Velázquez contaba con libros de historia militar como el "Della guerra di Fiandra" por Pompeo Giustiniani (Amberes, 1609), dos tratados de fortificación y el "Arte militar" de Carlos Boniers (Zaragoza, 1644) ¹⁰.

También, aunque no a menudo, encontramos la descripción de algunos programas iconográficos, como el de la decoración de la Galera real o entradas oficiales reales con temas militares ¹¹.

Fuentes grabadas

Los tratadistas de la época aconsejan la utilización de dibujos y estampas a los pintores. Palomino cita a pintores concretos que se ayudaban de estampas para sus composiciones.

Los contratos e inventarios de bienes de los artistas nos proporcionan datos que demuestran la posesión de estampas por los mismos. Nicolás Granelo dejó a su muerte "300 estampas para el arte de pintar". Carducho tenía, entre otras, 106 estampas de Tempesta, en quien se inspiran muchos pintores de batallas y que dejó a Mazo, Pereda y Puga, entre otros. "Un libro pequeño de estampas" conservaba Velázquez y Zurbarán también tenía muchas.

Casi todas las estampas eran de autores extranjeros, sobresaliendo los grabadores italianos, flamencos y holandeses como el citado Tempesta, Vico, Floris, Goltzius, Hogenberg o Cock. Entre los grabadores franceses sobresale Callot.

Las estampas históricas, que inspiraron frecuente a los pintores de batallas, sufren una evolución durante el Siglo de Oro. Ya en la Edad Media la narración histórica "hacía remontar cualquier acontecimiento contemporáneo o crónica de aspectos de

la realidad a un origen mítico-religioso" ¹².

En el siglo XVI se inicia un concepto moderno de la historia que aunque conserva, en un principio, la pervivencia de modelos caballerescos, tiene en la antigüedad clásica su marco de referencia. La narración de hechos contemporáneos ocupa un lugar importante en la producción editorial del siglo XVI. "Los acontecimientos del presente tienden a magnificarse y mitificarse tratando de acercar el sentido heroico de la antigüedad al momento actual" ¹³. Hay una amplia serie de representaciones que narran, de manera convencional y estereotipada, los hechos más destacables de las campañas de Carlos V, como la batalla de Pavía o la prisión del rey de Francia. También se puede encontrar antes del reinado de Carlos I, el valor convencional de las imágenes, como en la "Carta de la gran victoria y presa de Orán" (Barcelona, Carlos Amores, 1509), en la que se demuestra que es el mismo motivo utilizado, por el mismo autor, para ilustrar el tema de la destrucción de Jerusalén por Tito.

Los años cincuenta señalan el camino hacia el clasicismo de la representación. Un ejemplo lo tenemos

en "La crónica llamada las dos conquistas del Reyno de Napoles, donde se cuentan... los hechos... que hizo el Gran Capitán" (Zaragoza, Agostino Millán, 1559).

Pero es, a finales del siglo XVI, cuando la estampa histórica recoge "de manera concreta y objetiva, sin mixtificaciones alegóricas ni falsos convencionalismos un hecho concreto" ¹⁴.

Así, por ejemplo, en el "Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las Islas Azores", de Cristóbal Mosquera de Figueroa (Madrid, Luis Sánchez, 1596), se inserta una estampa desplegable, en cobre, representando el desembarco de Alvaro de Bazán en las Islas Terceras con el carácter de narración puntual del hecho y especificándose las características de las embarcaciones, como también la orografía del lugar, los centros y edificios más importantes con inscripciones explicativas. "Otras veces, sin embargo, la ilustración se tiñe de contenidos emblemáticos y alegóricos no exentos de ciertos ribetes contrarreformistas" ¹⁵.

En 1598, se publican los dos primeros tratados españoles de arquitectura militar (Cristóbal de Rojas, "Teórica y práctica de la fortificación", Madrid, y

Diego González de Medina Barba, "Examen de fortificación", Madrid, 1599), con abundantes figuras geométricas y proyectos de ciudades fortificadas ¹⁶. En ellos encontramos una arquitectura que comienza a hacer tabla rasa de los órdenes vitruvianos, para plantear sólo problemas defensivos y prácticos, con independencia de consideraciones estéticas, huyendo de la prolijidad y excesos del decorativismo manierista.

En el siglo XVII la estampa informativa tiene dos temáticas dominantes, la política, entendida como género biográfico laudatorio y la de carácter científico y técnico.

El retrato junto con la descripción de las hazañas de los prohombres era el sistema de mantener el prestigio de la nobleza y la tradición heredada ¹⁷.

En la biografía de los reyes hay un enorme contenido propagandístico ¹⁸. Un ejemplo lo tenemos en la "Historia del Señor Rey de España Don Felipe II", escrita por Luis Cabrera de Córdoba (Madrid, Luis Sánchez, 1619) y debida al buril de Pedro Perret.

Es también muy numerosa la relación de biografías con retratos de los nobles, audaces militares, como la de don García Hurtado de Mendoza, escrita por Cristóbal

Vázquez de Figueroa (Madrid, Imprenta Real, 1616) o la de Diego García de Paredes de Tomás Tamayo de Vargas (Madrid, Luis Sánchez, 1621).

Son muy importantes en este siglo las Gacetas, Noticias, Relaciones, Avisos y otras hojas informativas, origen de lo que más tarde serían los modernos periódicos, que en algunos casos iban acompañados de ilustraciones. Los temas más frecuentes eran los hechos de armas, que se publicaban poco después de que el suceso se hubiera producido, relatando los éxitos de la corona. A veces se representaba

"con detalle el plano de la batalla o sitio, con los pormenores de la situación de las distintas tropas, fortificaciones y lugares donde acaecían los hechos más sobresalientes, señalando por medio de la leyenda las acciones que tuvieron lugar y los trofeos conseguidos" ¹⁹.

Ejemplo representativo está en la estampa que grabó y publicó Alardo de Popma en 1625 con motivo de la toma por Fadrique de Toledo de la ciudad de San Salvador, con la topografía del terreno y situación de las distintas tropas como, también, recordando que en

el mismo año tuvo lugar la rendición de Breda y la defensa de Génova.

En el siglo XVII y en relación con los hechos bélicos encontramos lenguajes expresivos tan diferentes como las alegorías triunfalistas o las narraciones rigurosamente realistas y documentales. Pero en general pretenden, simplemente, dar noticia precisa de los acontecimientos ²⁰.

Otra importante temática en este momento es la representada por el libro técnico. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en su "Noticia general para la estimación de las artes" (Madrid, 1600) escribía:

"No se puede negar..., sino que muchas cosas se declaran por pintadas y dibuxadas que no se conocen bien por los escritos por mas que se especifiquen, como son la forma de los instrumentos e ingenios de guerra y la manera con que se usa de ellos, los ingenios de hacer los puentes en los ríos, las disposiciones de los exércitos..." ²¹.

C A P I T U L O I I

La pintura de batallas en la teoría del arte del siglo XVIII. Los comitentes

LA PINTURA DE BATALLAS EN LA TEORIA DEL ARTE DEL SIGLO
XVII

Relaciones entre la guerra y el arte

Palomino considera que la Edad Media es un momento del declinar de las artes para España, especialmente de la pintura, ya que las naciones bárbaras que la ocuparon estaban preocupadas por cuestiones bélicas continuando con la invasión de los sarracenos, "donde todo el ardimiento español gótico empañaba sus esfuerzos en sacudir el tirano yugo de tan infame servidumbre, negados a las delicias de las artes, cuyos preciosos frutos solo cultivaba el descanso de la paz"²². Para Palomino, solo en tiempo de los Reyes Católicos florece la pintura culminando con El Escorial y la pléyade de pintores del siglo XVII. Sin embargo, la actividad bélica no es incompatible por completo con el arte, como lo demuestra el ejemplo de Carlos V²³.

No sólo Carlos V, sino que desde la antigüedad,

príncipes y reyes defendieron el arte incluso empeñados en una batalla, como el rey Demetrio, quien habiendo sitiado Rodas, no sólo no incendió la ciudad para no quemar una obra de Protógenes, sino que le puso a éste guardia y le visitaba, mientras se combatía en la ciudad ²⁴. También hubo nobles que a la par que guerreros, practicaban el arte de la pintura como Fabio ²⁵. De tal manera era respetado el arte y los que la ejercían en la antigüedad, que los emperadores Valentianiano, Valente y Graciano en el Código Teodosiano facultan a los artistas para que "no sean llamados para acompañar o llevar caballos a los ejércitos" ²⁶.

La unión de las armas y de las letras, tan querida en el Renacimiento, continúa, en teoría, a principios del siglo XVII, como en la figura de Afán de Ribera "que ha juntado el ejercicio de las letras y armas el de la pintura, como cosa digna de tan gran príncipe" ²⁷. Seguramente la decoración de la Galería de la Casa de Pilatos tiene que ver con este maridaje. Las figuras del Hércules del techo y la del Pegaso son alegorías a

la gloria y al valor, quizás en uno u otro sentido ²⁸.

La pintura es tan noble como el arte militar, que es como aquella arte mecánica, y se ejercita

"lucrí causa por estipendio, o sueldo; (ya que) no solo no obsta a la nobleza de los que la profesan, sino que antes se la comunica, y aumenta; por que el fin principal de este honroso instituto, no es el sueldo diario o mensual, que se interesa; sino el honor, y la fama postuma, que se alcanza, sujetandose a esta práctica la primera nobleza del mundo, y que profesan el instituto de la órdenes militares. Lo mismo que se ha de entender de la Pintura..." ²⁹.

La pintura de batallas en los tratadistas del arte

En la obra de Palomino y al tratar de la antigüedad de la pintura, destaca el tema bélico. Así, la primera obra que cita es la batalla de los Magnetes de Bularco, citando a Plinio ³⁰. Luego aparecen las batallas de los atenienses contra los persas de Paneo,

hermano de Fidias ³¹, otra naval entre persas y egipcios de Nealces ³², una obra alegórica de Apeles de las victorias de Alejandro ³³, la guerra de los persas pintada por Teomnestro ³⁴, las ya citadas "batalla maratonia" en honor a Milciades, y las romanas contra los cartagineses de Marco Valerio, Máximo Mesala y la asiática de Escipión ³⁵. Pacheco cita la tabla de la conquista de Alejandría de Nicías que había traído César Augusto y a Ludio como experto en batallas ³⁶.

Los tratadistas hablan concretamente de pintores de batallas. Así Palomino pone el ejemplo de "Anelo Falconi" entre los extranjeros y el de Juan de Toledo entre los españoles ³⁷. Pacheco sólo cita la pintura de "naves y armadas" de "Enrique Vrom", flamenco.

Palomino hace una descripción de una batalla, concretamente un asedio, para demostrar que la pintura es "libro abierto, historia y escritura silenciosa" ³⁸, y que con una sola mirada expresa lo que muchas páginas de un libro necesita, dándole un curioso matiz goyesco, en el que las calamidades de la guerra destacan sobre todo. Expone como esta historia muda

narra no sólo acciones, sino que por los trajes nos aclara la nación de vencedores y vencidos, el lugar, el tiempo, la clase de batalla y las armas que utilizaban.

Parece como si Palomino aprovechara la comparación que hace Leonardo entre poesía y pintura, en donde apunta la ventaja de esta última sobre la primera en la descripción de una batalla y sus consecuencias trágicas³⁹.

Pacheco, cuando compara la escultura con la pintura, considera la superioridad de esta sobre aquella poniendo el ejemplo de "cercos de ciudades, disposición de campos y ejércitos de escuadrones de gente de a pie y a caballo, de batallas de mar y tierra..." , o "las luces de las armas"⁴⁰, coincidiendo también con Leonardo⁴¹.

Dentro del género hay variedad de temas según Palomino: batallas, asedios, marchas, campamentos, fortificaciones, ataques y bloqueos⁴² o como describe Pacheco: cerco de ciudades, despliegue de escuadrones, batallas de mar y tierra⁴³.

El lugar adecuado para la pintura de batallas son

las galerías de los príncipes, donde "debe adornarse con hechos ilustres de los más célebres campeones y valerosos héroes como de un Aquiles, de un Héctor, de un Alejandro, y otros semejantes" ⁴⁴, o en "palacio de recreación, o casa de campo" ⁴⁵. También las entradas de príncipes u otra clase de arte efímero con su sentido alegórico se presta a este género. Así, cuando Palomino describe la entrada de la reina María Ana de Neoburg, aparece "un águila volando en el aire, y el dios Júpiter abajo, ofreciendo sacrificio a el cielo... (siendo el águila) auspicio feliz de la victoria, en que estaba simbolizando el asedio de los moros sobre el presidio de Alarache (que entonces se defendía)" ⁴⁶ o en el patio del Hospital Real de Madrid, en que la figura de un turco "con variedad de trofeos y despojos de sus armas, en demostración de las repetidas victorias, que de ellas alcanzó el señor emperador" ⁴⁷. También en un calesín del rey Carlos II, se representa "la Paz, sujetando al el Furor bélico, enbravecido..." ⁴⁸.

Pacheco cita la especialidad de pintura sobre

seda, como en los estandartes reales que se pintaban para las flotas de Nueva España y Tierra Firme, con temas como los de la figura de Santiago Apóstol combatiendo a los moros ⁴⁹.

Se dan, también, noticias del arte de la guerra como cuando Pacheco habla de la invención de la artillería en 1354 por "Bartoldos Seguart monje de Dinamarca" ⁵⁰ o al narrar Palomino los prodigios que se vieron en el cielo de una serie de batallas ⁵¹.

Cómo se hacía la pintura de batallas en el siglo XVII

La batalla histórica es un acontecimiento que realizan personas y unidades concretas, en un tiempo determinado y en un lugar peculiar. Dentro de las batallas hay multitud de acciones y el espacio se puede contar en kilómetros. El artista tiene que expresar esta realidad en un espacio que se cuenta en centímetros y de una forma sintética y concentrar en personas o acciones puntuales lo que había sucedido durante horas. Para ello ha de buscar primero

información escrita o visual. Debe atenderse, por otra parte, a las imposiciones del comitente. La experiencia viva y la agitación del combate sólo se puede lograr mediante convenciones.

Hacia mediados del siglo XV, por la influencia de historiadores y humanistas, el artista consigue controlar la descripción del movimiento y complejidad de las batallas con convenciones como la de utilizar inscripciones con los nombres de los personajes, unidades y lugares más destacados; anécdotas de especial relevancia, impresiones generales de armas o caballos, con pocas referencias precisas de armas o pertrechos. No se hacen apenas referencias a la táctica, estrategia o técnica de la guerra.

A partir de mediados del siglo XV y gracias a los manuscritos de los Países Bajos, se crearon una serie de convenciones que permanecieran durante más de un siglo. El primer término se reserva para las víctimas, armas desperdigadas en el campo de batalla y grupos compactos de los jefes combatiendo o en diálogo con sus aliados. Los planos medios se dejan para los combates

entre las unidades, ya sea mediante la representación de masas de hombres identificados por el cronista, en donde tomará un papel esencial el "bosque de picas", dada la importancia creciente de la infantería, ya sea a través de un mosaico de combatientes señalados, tomados de la experiencia frecuente de las justas y torneos. El fondo, mediante el punto de vista "a vuelo de pájaro", permite "adornar" la batalla con un amplio paisaje, en el cual, cada vez más frecuentemente, se incluye una ciudad ⁵². Con pintores como Uccello, Piero de la Francesca, primero, y con Miguel Angel, Leonardo y Giulio Romano después, se crearan las convenciones que pasaran al siglo XVII y que estudiamos en el capítulo III.

Los tratadistas del siglo XVII dan una serie de indicaciones de cómo se debía pintar las batallas. Aunque, en la práctica, muchas veces eran los clientes quienes establecían las fórmulas y quienes administraban detalladas instrucciones para las obras que encargaban, obligando a los pintores a presentar dibujos preliminares para asegurarse de que eran

obedecidos.

El mismo Leonardo enseña como representar una batalla, los combatientes confundidos en este ambiente y cada uno de los elementos, el polvo, el humo, los caballos, las saetas y las balas. Es necesario destacar en primer plano algunos rostros. Describe las diversas actitudes del capitán, de vencedores y vencidos, unos cayendo, otros muertos o moribundos y a los pies de los combatientes muchas clases de armas, etc. ⁵³.

El retrato del héroe debía estar en un lugar destacado y de luz superior, ocupando el centro de la atención de cuadro ⁵⁴. Palomino describe como era el traje español desde la entrada de los godos hasta su época para emplearlo en los retratos de los héroes ⁵⁵. Aconseja que se emplee un maniquí de tamaño natural para que le caiga bien cualquier traje y arma ⁵⁶.

Después se ha de atender a las demás figuras que le acompañan, así el que huye "se desplante, cargando el peso del cuerpo sobre el pie delantero y aún algo más; y tal vez alguna volviendo la cara a ver el enemigo, que se sigue; y que los paños tremolantes

muestren violencia, y ligereza de la acción" ⁵⁷. También se deben expresar emociones como las del hombre animoso, el cobarde o el iracundo ⁵⁸. Las batallas hacen necesarios los escorzos "en todos los modos que te ocurrieran" ⁵⁹ y aquí sí cita a Leonardo, que en efecto lo recomienda en las batallas "donde necesariamente han de aparecer innumerables torsiones y flexiones de los que toman parte en esa lucha o, por así decir, furiosísima locura" ⁶⁰.

Martínez y Pacheco recomiendan que la indumentaria militar se adapte a la época de la batalla ⁶¹. Aunque luego al tratar de los ángeles San Miguel o San Jorge, aconseje Pacheco que se vistan con armas romanas, a excepción de algunas apariciones de San Jorge en la Edad Media ⁶². La misma advertencia encontramos en Palomino, y añade que, no sólo sean apropiadas a la época sino también a las regiones, y no sólo la indumentaria, sino también el habitat ⁶³.

Otras cuestiones relacionadas con las batallas se describen con detalle como, por ejemplo, el modo de disparar con arco ⁶⁴.

Leonardo trata de los caballos "que huyen al zafarrancho" para los que hay que disponer "nubecillas de polvo que guarden entre sí un intervalo equivalente al salto del caballo" o "de algún caballo corriendo ligero por entre los enemigos, sus crines al viento y causando grande daño con sus pezuñas" o "algun caballo muerto" ⁶⁵. Pacheco alaba a varios maestros que pintan este animal como "Juan Estredano y Antonio Tempesta" y sobre todo a "Rutillo Gazi" ⁶⁶.

Por último, es necesario pintar los "países":

"En éstos es menester observar la templanza de los aires (que son los celajes) de suerte, que no ofendan a la historia y que los horizontes no sean muy chillantes, y que esten a la altura del punto de la perspectiva... y la misma templanza en... montañas, arboledas, procurando que ayuden y no ofendan a lo principal" ⁶⁷.

En cuanto a las técnicas Pacheco, al tratar de los rasguños, dibujos y cartones, pone el ejemplo de un cartón de Miguel Angel representando la guerra de Pisa,

"en el cual puso muchos desnudos, que estándose

bañando en el río Arno por el calor, tocaban a l'arma en el campo, donde se vían unos con la priesa comenzar a ponerse las armas para ayudar a sus compañeros, mientras los otros, a caballo, combatían; ... víanse otros infinitos movimientos y escorzos con carbón y realce de blanco, queriendo mostrar este debuxo cuando sabía en el arte..." ⁶⁸.

Más adelante cita el caso de Tintoretto que sin necesidad de otra ayuda pintó directamente una victoria de la República de Venecia que había encargado el Cabildo a varios pintores dentro de un concurso ⁶⁹. El hacer rasguños, dibujos y cartones, supone el último estadio de la formación del pintor, que ya no copia de estampas, dibujos y pinturas de otros (primer estadio) o aprovecha parte de unos y de otros y sólo se le puede atribuir la composición (segundo estadio). Por eso en este tercer estadio se hacen cosas nuevas y al encargárseles "una figura o historia, antigua o moderna, procura enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en

su idea fabrican un todo" ⁷⁰.

Como dice Brown

"en la práctica muy pocas veces podían los pintores establecer las fórmulas iconográficas; era éste un derecho reservado a los clientes, quienes administraban detalladas instrucciones para las obras que encargaban y obligaban a los pintores a presentar dibujos preliminares para asegurarse de que eran obedecidos" ⁷¹.

Así, algún erudito de la Señoría de Florencia describe la batalla de Anghiari, para servir de plan teórico a la pintura de Leonardo ⁷².

Caben tres posturas teóricas en la época, la manierista o platónica como la de Federico Zuccaro, que recoge Pacheco a veces ⁷³; la ecléctica que es la que realmente defiende en su libro y en su obra y que reúne la experiencia de la naturaleza y el propio juicio del pintor, que busca la perfección no existente en la naturaleza ⁷⁴, y por último la propia pintura naturalista que parece defender teóricamente Pablo de Céspedes ⁷⁵ y que practicaba Velázquez ⁷⁶.

Por qué se hacían los cuadros de tema bélico

El comitente o el mismo artista se inclinaba en el siglo XVII, como dicen los mismos tratadistas de la época, por una o varias de las siguientes intenciones: narrativa, ensalzamiento de un personaje o linaje, religiosa, entusiasmar por nuevas gestas, meditar en las consecuencias de la guerra o, simplemente, gozar de una obra de género como podía ser, también, el paisaje o el bodegón. Palomino, al acabar el siglo, decía que el fin de la pintura es

"delinear historias; proponer ejemplos; expresar virtudes; representar imágenes; imitar países, formar retratos; para estímulo de la virtud; incentivo de la devoción; recreo del ánimo; adorno de palacios, y casa de príncipes, y ejemplo a la imitación de héroes ilustres; príncipes esclarecidos, inmortalizados en la muda respiración de una tabla..."⁷⁷.

Hay que tener en cuenta el nivel intelectual y los gustos de la época, como ya reconocía entonces Felipe

de Guevara ⁷⁸, de un público dominado por la alegoría y habituado a la lectura de los símbolos ⁷⁹. Hay que tener también presente, siguiendo a Julián Gállego, las relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuenta el artista y hasta el temperamento del pintor.

Intención narrativa

Pacheco decía en relación a esta intención que "se junta toda la utilidad que se halla en la guerra y en la paz, el representar los sitios, las regiones, las provincias, los reinos y todo el mundo, y poner en dibujo ante los ojos todas las cosas que deseamos ver" ⁸⁰.

Por su parte Palomino nos hace ver el poder narrativo de la pintura, que es "es muda historia, pues en ella leen los imperitos, lo que recatan de su noticia los volúmenes; y con ventaja tan conocida, cuanto hace lo que mira, a lo que se oye" ⁸¹. Y también lo es de la "Milicia, en la artificiosa

variedad de las batallas, asedios, marchas, acampamentos, fortificaciones, ataques, bloqueos, y otros actos de guerra que frecuentemente expresa" ⁸².

Intención religiosa

La pintura tiene también un fin supremo "como acto de virtud,... mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor" ⁸³. Había una "sorprendente comunidad entre el arte religioso y el secular" ⁸⁴. Pacheco nos dice que la pintura es un modo de oratoria "que se encamina a persuadir al pueblo... y llevárselo a abrazar a alguna cosa conveniente a la religión" ⁸⁵.

Intención estética

El deleite nace tanto por la imitación, como por la hermosura y variedad de colores, que se refleja, por ejemplo, en las armas ⁸⁶.

Intención ejemplar

La invención de la pintura surge de la virtud, al enaltecer con imágenes a los otros que se estima, y

"otros hubo que, conociendo lo que se podría entender de la noticia de las cosas por medio de las imágenes, como por libros, procuraron figurar y pintar variedad de historias y descripciones de maravillosos hechos de guerra, de victorias, ...para que viniendo por esta vía su conocimiento se inflamasen los ánimos a estimar las imágenes y figuras, y multiplicarlas en sus pueblos" ⁸⁷.

De este mismo aspecto habla Gaspar Gutiérrez de los Ríos ⁸⁸. El sentido ejemplar de la historia lo recoge Calderón de la Barca cuando habla de la pintura en relación con la Gramática:

"A la gramática... la tributa las concordancias con que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores:... si pinta batallas, enfervoriza a empresas..." ⁸⁹.

También lo trata Palomino en relación, esta vez,

con la Retórica ⁹⁰. Y más adelante, cuando recuerda como son engrandecidas las obras pictóricas por ser "libros de la vidas heroicas... ejemplares de las vidas presentes y pronósticas de las glorias venideras" ⁹¹.

Intención laudatoria

Un poderoso deseo es lograr la inmortalidad, pues la pintura "es pródiga, mediante la imitación, para la perpetuidad del individuo, vivificando los héroes, ya difuntos, y eternizando su fama en la inmortal delineación de sus imágenes" ⁹².

En 1616, cuando el pintor Luis Rufo trabajaba para Filiberto de Saboya, le escribió este verso:

"Con una espada de pluma
y un escudo de papel
haré que el tiempo cruel
una tilde no consuma
de las proezas de aquel" ⁹³.

Palomino pone como ejemplos la "batalla maratonia", pintada en el pórtico del Senado en honor

a Milciades; la descripción de la batalla de los romanos contra los cartagineses en recuerdo de Marco Valerio, Máximo Mesala, colocada en la Curia Hostilia y la victoria asiática de Escipión situada en el Capitolio.

Intención de mostrar las consecuencias de la guerra

Palomino al hablar de los sitios se explaya en presentar los aspectos crueles de la guerra. Según sus propias palabras "aquel funesto espectáculo, un laberinto de horrores, y una Babel formidable de lamentos" ⁹⁴, dando un sentido un tanto goyesco a la descripción de las consecuencias de la guerra.

LOS RESPONSABLES DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS Y LOS COMITENTES

Aunque las noticias de los inventores de los programas iconográficos escasean, son de gran

importancia en un estudio iconográfico, pues "la falta de instrucción o de fuerza creativa de los artistas les hicieron depender de hombres de letras <cuyas meticulosas instrucciones recibían con docilidad y muy a menudo con gratitud>" ⁹⁵. Cuando se trataba de obras de pequeño alcance era el propio cliente, con o sin colaboración del mismo pintor, el que elegía el tema. Normalmente, le exigía que copiase una obra determinada. Por el contrario, en pinturas de importancia, como en las grandes obras reales, se contrataban los servicios de un erudito. Palomino nos cuenta lo minuciosas que eran las indicaciones ⁹⁶.

En el siglo XVI existen algunos ejemplos de programas iconográficos como el de la Galera Real de Lepanto, debido a Juan de Mal Lara, quien escribió la descripción de la misma y cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla ⁹⁷. Dentro de la iconografía mitológica hay motivos bélicos.

En el siglo XVII tenemos, en primer lugar, el programa realizado para el Salón de Reinos del Buen Retiro, en el que el Conde Duque de Olivares quiso

expresar la grandeza de la Monarquía española en la persona de Felipe IV y cuyo posible autor fuera Francisco de Rioja, según justifica López Torrijos ⁹⁸. La descripción de dicho Salón la haremos posteriormente. También tiene importancia la decoración del palacio de El Pardo, que fue debida, en primera instancia, a Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé Carducho, quienes a su muerte en 1608 sólo habían pintado la sala de Audiencias y la galería del Rey. Entre las diversas pinturas mitológicas hay también representadas las hazañas de Carlos V. A la muerte de estos pintores, fueron encargados del programa iconográfico Pedro de Valencia y Jerónimo de Mora, el último de los cuales además pintó las imágenes ⁹⁹.

Otros programas iconográficos conocidos son los de las Entradas Reales en donde podemos encontrar, también, algunos temas militares dentro del contexto mitológico.

Gracias a las menciones de coleccionistas importantes españoles de pintura hechas por Carducho, Palomino y Ponz, además de los inventarios de algunas

de las colecciones del siglo XVII, podemos conocer la incidencia del tema militar en el gusto de los aficionados a la pintura de la época. Salvo raras excepciones, el género va a ser considerado menor, al contrario que sucede en Italia a partir de pintores como Salvator Rosa o el Borgoñón. Cuenta Palomino a propósito de Matías de Torres:

"Sucedió que habiendo comprado un caballero unas batallas suyas de las que sacaba a vender en Palacio, preguntó donde vivía el artífice pues quería otras. Dijerónselo y fue a buscarle; y habiendo preguntado si vivía allí uno que pintaba batallas, salió él y dijo: <Señor mío, yo no pinto sólo batallas, que también pinto historias, santos y retratos aunque sea del demonio; retrataré a vuesa merced si gustare>." ¹⁰⁰.

Los clientes de la pintura de batallas en la España del Barroco son, por el número e importancia de las obras, el rey, la nobleza, los intelectuales, nuevos ricos, organismos públicos y el estado llano, incluso. Queda prácticamente excluida de este tema,

casi siempre profano, la Iglesia que, sin embargo, es uno de los primeros clientes en la demanda de pinturas.

El primer cliente en España en importancia es, sin duda, el rey. Ya durante el siglo XVI tanto Carlos I como Felipe II fueron grandes mecenas de las artes. El último encargo a artistas italianos fue la decoración de la Sala de Batallas de El Escorial y varios lienzos de tema bélico.

El primer monarca en el siglo XVII, Felipe III, después del incendio del palacio de El Pardo, encargó un gran ciclo de pinturas para decorar las nuevas bóvedas del palacio a los artistas italianos que habían trabajado en El Escorial y a los españoles que se habían formado con ellos. Algunos temas como el de Troya rozan el aspecto militar, pero por lo general era más amigo de temas religiosos que de profanos.

Felipe IV es el gran mecenas, sin duda, en este siglo. En relación al arte flamenco son frecuentes los encargos a Rubens. Más importancia adquiere la escuela italiana ,para la cual Felipe IV actuaba a través de embajadores y virreyes y, a veces, de delegados como el

propio Velázquez. Pero la más interesante, para nuestro propósito, es su participación en adquisición de pintura española. Recordemos el encargo para el Salón de Reinos, en donde participan los pintores del Rey y los que se consideraron más importantes en España para tal empresa.

Los inventarios de las colecciones reales proporcionan datos muy interesantes respecto a la importancia de la pintura de tema bélico en las citadas colecciones. La que se hizo en 1686, durante el reinado de Carlos II es la más completa de las que se hicieron después de la muerte de Felipe IV, aunque también se hizo otra en 1636.

El gusto de Felipe IV por los temas bélicos se reflejan en la diferencia de cuadros del citado tema entre un inventario y otro. En el de 1636 se contabilizan 69 cuadros, mientras en el de 1686 hay ya 186, siendo una cantidad algo mayor que la que representan los cuadros de mitología, 58 y 165 respectivamente ¹⁰¹. El tema bélico pasa de ser del 6,778 en 1636 a 11,946 del total de pinturas consignado

en los inventarios.

Durante la regencia de Mariana de Austria y el reinado de Carlos II la derrotas frecuentes disminuyen sensiblemente el número de encargos del género bélico. Sin embargo obras, como las de Jordan, van a ilustrar todavía el citado género.

Después del rey los clientes más importantes fueron los nobles. En el siglo XVI el marqués de Santa Cruz encarga la decoración del palacio de El Viso, en donde encontramos muchas batallas relacionadas con la familia. En el siglo XVII hay varios nobles cuyo peso específico en el arte es considerable. El más importante para el género que estudiamos es el marqués de Leganés. Su colección de pinturas contaba con 38 cuadros de tema bélico ¹⁰². También sabemos por Ponz que el Duque del Infantado tenía una sala llena de batallas de Flandes y de hechos de Hernán Cortés ¹⁰³.

La nobleza menor, los intelectuales, los organismos públicos y aún el "estado llano" coleccionaban también estos cuadros de género. En los inventarios de toda persona de cierta posición social

se encuentran normalmente un número de cuadros como parte integrante de su ajuar doméstico. Entre ellas había, a veces, batallas, que solían ser de episodios bíblicos. Mercedes Agulló recoge varios documentos del siglo XVII con datos en este sentido. Así el conde de Collovrat tenía 5 cuadros de tema militar. D. Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, 2. D. Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera, 8. D. José Fernandez de Velasco y Tobar, Condestable de Castilla, 1. Mateo Alberto de Ferrera, 6. Juan Alvarez, 7. Mateo de Amago, 4... etc.¹⁰⁴. La pintura de tiendas, mal considerada por los buenos pintores, servía para alimentar la necesidad de decoración de una clientela poco exigente.

C A P I T U L O I I I

Los autores de las obras

LOS PINTORES ESPAÑOLES

La mayoría de las obras de tema bélico son producidas por los pintores de la Corte. En el primer tercio de siglo estan los "pintores italianos", Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Felix Castello, y también, Juan Bautista Maíno, Juan de la Corte, Francisco López y Francisco Fernández. Luis Fernández colabora en la realización del cuadro de Cajés, "La recuperación de la isla de Puerto Rico", en la que también trabaja, seguramente, Antonio Puga. En el segundo tercio, además de Velázquez, José Leonardo, Antonio de Pereda, Fray Juan Rizi y el pintor de batallas Juan de Toledo. Otros que trabajan a caballo de la mitad del siglo son Juan de Segovia y Eugenio Orozco. Los discípulos de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, Juan de Pareja y Benito Manuel Agüero. Villoldo y Ledesma realizan unas escenas bélicas para el techo del Salón de Reinos del Buen Retiro. El dinamismo barroco viene con Francisco Rizi y José Antolínez. La última generación está representada por Claudio Coello,

Antonio Palomino, el discípulo de Carreño, José García Hidalgo y los especialistas en batallas, Francisco Pérez Sierra y Matías de Torres.

También va a ser muy importante la producción andaluza. Primero la de Sevilla, con pintores como Antonio Mohedano, Francisco de Herrera "El Viejo", Juan Ruiz y, sobre todo, Zurbarán, Valdés Leal y su hijo Lucas Valdés. En menor grado, Granada, con Juan de Sevilla, José Cieza y Domingo Fernández de Echevarría. Córdoba está representada por Antonio del Castillo y Luis Rufo.

Valencia y Murcia seguirán de cerca. Valencia debido probablemente a sus contactos con el extranjero, con la figura estelar de Esteban March, pero también con su hijo Miguel, Vicente Salvador Gómez y Vicente Vitoria. En Murcia sobresalen, Mateo Gilarte, José Matheos, Miguel Muñoz y Cristóbal de Acevedo.

Más humildes son las producciones de Aragón Y Canarias. En Aragón Jusepe Martínez y Fray Agustín Leonardo de Argensola. Un sólo pintor que trata este género conocemos en Canarias, Cristóbal Henández de

Quintana.

Según los estamentos sociales de los clientes, las pinturas varían desde las obras encargadas a un artista determinado y con un tema detallado, hasta las obras en serie. El encargo más importante por su calidad y trascendencia va a ser el del Salón de Reinos.

De la mayoría de estos pintores sólo conocemos una o dos obras sueltas dentro de su producción total. Hay otros en los cuales el número de cuadros de batallas es relativamente importante, aunque la obra que ha llegado a nosotros sea modesta. Un ejemplo claro lo tenemos en Vicente Carducho. Por último hay tres grandes pintores batallistas: Juan de la Corte y Juan de Toledo en la escuela de Madrid, y Esteban March en la de Valencia. A Miguel March también se le consideraba pintor de batallas, como su padre. Otros eran conocidos en la época por sus batallas. Es el caso, por ejemplo, de Francisco Pérez Sierra y Matías de Torres.

En primer lugar, como hemos dicho anteriormente, están los pintores de los que sólo se conserva, o sólo tenemos noticias, de una obra de tema bélico. Dentro de

este grupo hay pintores tan conocidos como Velázquez, cuyo cuadro de "Las Lanzas" (186) es la obra maestra de este género en España; le siguen Zurbarán, Antonio de Pereda, Félix Castello y Juan Bautista Maíno, que realizaron sus obras, la "Defensa de Cádiz" (195), el "Socorro de Genova" (145), la "Recuperación de la isla de San Cristóbal" (89) y la "Recuperación de Bahía" (109), respectivamente, también para el Salón de Reinos del Buen Retiro.

De Fray Juan Rizí, conocemos el "San Millán de Yuso a caballo protegiendo a los navarros" (148); de Francisco Rizí, la "Batalla de las Navas de Tolosa" (147). Con igual título (353) había realizado otro Antonio Mohedano. Juan de Valdés Leal, pinta el "Ataque de moros al convento de Asís" (184), y su hijo Lucas Valdés una "Batalla de Lepanto" (183). Otra "Batalla de Lepanto" (100) pintó Fernández de Echevarría, "Chavarito". José García Hidalgo, es autor de "La defensa de Malta" (102). Francisco Fernández había pintado un "Socorro a Cádiz" (334), que estaba en el Buen Retiro. Se tiene noticia de un "Sitio de la ciudad

de Pamplona" (352) de Martínez del Mazo, un "Asalto a una ciudadela" (81) de Antonio del Castillo, una "Batalla" (355) de Juan de Pareja, y otra (323) de Claudio Coello.

No son tan conocidos José Matheos que pintó la "Conquista de Lorca" (141) y Miguel Muñoz, con "El cardenal Cisneros a caballo en la conquista de Orán" (142). José Matheos, Blas Muñoz y otros forman una escuela de Lorca que puede haber sido creada por su maestro Juan de Toledo ¹⁰⁵. El pintor Cristóbal de Acebedo, de la escuela murciana, pintó un "San Andrés Corsino matando moros" (313). Hay otros pintores prácticamente desconocidos como Juan Serrano, del cual se conservaba un "Soldado de la guardia" (360), en el antiguo Alcázar.

En segundo lugar, se encuentran aquellos artistas que tienen una modesta cantidad de cuadros de asunto bélico. Entre ellos están, sobre todo, Eugenio Cajés, del que se conserva la "Recuperación de la isla de San Juan de Puerto Rico" (73) y que, seguramente, también pintaría "El marqués de Cardeita (sic) mandando una

escuadra" (316), y José Leonardo, con la "Rendición de Juliers" (104) y la "Toma de Brisach" (105), que trabajan por encargo real para el palacio del Buen Retiro. También por encargo real realizó Francisco López unos frescos de las "Victorias de Carlos V" (339) y la "Conquista de Granada" (897) para el palacio de El Pardo.

Algunos no muy conocidos como Matías de Torres, del que se conoce cuatro "Batallas" (385); Francisco Pérez Sierra, que tenía también unas "Batallas" (356); Juan de Segovia con unos "Desembarcos" (359); el sevillano Juan Ruiz, con el "Desembarco de fuerzas en la playa de Auguada" (357) y "Subida del monte santo por el ejército desembarcado" (358); el granadino Juan de Sevilla, del que se conservaban "Episodio de un combate" (363), "Episodio de una batalla campal" (364), dos "Batallas" (361) y "Dos soldados a caballo" (362) en la colección de García de la Huerta; el murciano Mateo Gilarte, el cual puede ser el autor de una "Batalla de Lepanto" (103), que otros atribuyen a Juan de Toledo y unas "Batallas" (335); o el aragonés Fray

Agustín Leonardo de Argensola, autor de unos "Combates de Hernán Cortés" (337) y de "Episodios de la guerra contra los moros del rey D. Jaime el Conquistador" (338). Villoldo y Ledesma pintan unas escenas bélicas (869) para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Eugenio Orozco, activo entre 1634 y 1651 es autor de unos lienzos de armas (354). Dos "Bodegones de armas" (192) y (193) tiene Vicente Victoria.

Aragónes es, también, Jusepe Martínez que, como Vicente Carducho y Palomino, aportan además preciosos datos sobre el género en sus libros de teoría del arte. De Jusepe se tiene noticia de cuatro lienzos del "Sitio de Monzón" (351), que encargó Felipe IV en 1643 y de dos "Batallas" (350), de la colección del marqués de Lierta. Carducho cuenta con una producción, del citado género, bastante abundante teniendo en cuenta las condiciones españolas. Suyo es la "Toma de Antequera" (76) que se conserva en el Museo del Ejército. Pintó además, en Valladolid, varias "Batallas" (318) y una "Victoria sobre el conde Urgel en Valencia" (321) y unas "Batallas de Carlos V en Alemania" (320) para los

capuchinos de El Pardo. Trabaja además para el Salón de Reinos aportando nada menos que tres de los doce cuadros, la "Expugnación de Rheinfelden" (74), el "Socorro de Constanza" (75) y la "Victoria de Fleurus" (77). Palomino pinta "La conquista de Córdoba" (144) y "La toma de Orán" (827).

Cabe citar, también dentro de este apartado, a Francisco de Herrera el "Viejo", con la "Conquista de Orán" (336) y una serie sobre las victorias de Constantino el Grande (916); a Agüero, con algunas "Batallas" (314), y a José de Cieza con el cuadro titulado "Aparición de San Francisco de Paula en un combate" (83) y una "Batalla" (322).

Por último, tenemos los pintores de batallas: Juan de Toledo, Esteban March y también podemos incluir a Juan de la Corte y, quizás, al hijo de Esteban, Miguel March que hacía batallas (349) al estilo de su padre. Tanto de Juan de la Corte como de Juan de Toledo se han hecho estudios recientes ¹⁰⁶. No hemos encontrado, en cambio, ningún trabajo definitivo sobre Esteban March ¹⁰⁷.

Es interesante plantearse la relación entre pintores y comitentes en España. El grado de libertad que tuvieron los pintores durante el siglo XVII fue muy pequeño salvo casos excepcionales como Velázquez. El tipo de relación normal entre comitentes y pintores respecto a las obras de cierta calidad se realizaba en el taller del pintor, de tipo artesanal, donde trabajaba en función de los encargos y era muy escasa la producción que realizaba libremente y que vendiese después. También había tiendas y aún venta callejera de cuadros de mala calidad a personas de bajo poder adquisitivo ¹⁰⁸.

Vamos a tratar brevemente de los pintores de este género más interesantes.

LOS PINTORES DE BATALLAS

JUAN DE LA CORTE

Según su propia declaración es

"natural de los Estados de Flandes, donde aprendió

y ejerció su arte muchos años, profesando en particular arquitecturas, batallas y países, y que se ha ocupado en diferentes obras de su profesión del servicio del Vuestra Majestad desde el año 1615" ¹⁰⁹.

Su afirmación de que ejerció en Flandes durante muchos años, su presencia en España desde 1613, al menos, y la fecha de su nacimiento en 1597 según Palomino ¹¹⁰, parecen contradecirse. O bien, está Palomino confundido, o es muy probable la existencia de dos Juanes de la Corte, padre e hijo como apunta Soria ¹¹¹, que por otra parte permanecen igualmente apegados a un estilo flamenco arcaico, semejante al de Vranck y al de Vredeman de Vries con sus personajes alargados en actitudes inestables y "spidery" ¹¹².

Por lo general, sus obras demuestran falta de maestría y las que se conocen de tema histórico no tienen valor documental, ni rigor iconográfico. Probablemente se inspiraría en estampas alemanas y flamencas ¹¹³.

Guarda una actitud un tanto efectista. Tiene

claras incorrecciones de dibujo, las figuras se encuentran envaradas, sin naturalidad. Según Angulo "la disposición de los grupos de combatientes y la nerviosa y esquemática disposición de los personajes" ¹¹⁴, es semejante a la de los fondos de batallas de Carducho, Cajés o Castelo. Es de presumir que el ejemplo de la pintura de historia del Salón de Reinos influyera en su estilo. El realiza, pocos años después, el "Socorro a Valenza del Po por Don Carlos Coloma" para el Buen Retiro. Los cuadros del Pardo recuerdan este estilo, según asegura Lafuente Ferrari ¹¹⁵. Pero también puede ser por la misma fuente utilizada de grabados flamencos, tales como los de Galle, sobre composiciones de Stradanus ¹¹⁶.

Es un pintor fecundo y del que se tienen noticias de numerosas batallas, pero sólomente se conserven apenas una docena. Por lo general, sus cuadros son pequeños o medianos, aunque los de batallas que nos ocupan tienden más a estar entre medianos y grandes. Sus temas de batallas se explican por su adscripción a Palacio, aunque no haya constancia de su título de

pintor del Rey, y seguramente, por este motivo, conseguiría más encargos de particulares ¹¹⁷.

El cuadro de más calidad o, al menos, más pretencioso, debió ser el que el Inventario de Carlos II y el del Buen Retiro definen "de quatro varas de largo y ttres y media de alto quando Don Carlos Coloma socorrio a Valençia del Po de mano de Juan de la Cortte y la caveza del retrato de Velazquez con marco dorado tasada en zien doblones" ¹¹⁸. Parece que Palomino lo reconoce así cuando, repitiendo las alabanzas de Díaz del Valle como "muy buen pintor de países y batallas", añade "especialmente en el Retiro en el Saloncete". La cita, cogida del Inventario Real, está después de la descripción de los cuadros que Tormo prueba que corresponden al Salón de Reinos y de ocho "países y fábulas", lo que lo sitúa, probablemente, en una estancia contigua al citado Salón ¹¹⁹.

Pasó a sustituir a "Las Lanzas" cuando éste fue trasladado al nuevo palacio y luego desapareció con la francesada. No estaba entre los 50 elegidos oficialmente por Maella, Goya y Nápoli ¹²⁰. Todavía

Ponz, Ceán y Nicolás de la Cruz lo habían visto en el Salón de Reinos ¹²¹. El cuadro fue realizado después del encargo del Salón de Reinos, ya que el suceso que conmemoraba tiene lugar en 1635, protagonizado por Don Carlos Coloma, Marqués de Espinar ¹²².

Se conserva, sin embargo, una serie de las "Victorias de Carlos V" en la Embajada de España en Londres, que seguramente procede de la colección del Patrimonio Nacional, y en la colección Revillagigedo. De estos nueve lienzos, hay dos que con mucha probabilidad formen un único cuadro. Sólomente, algunos de ellos nos interesan por su tema propiamente bélico:

1. Batalla de Pavía y prisión del Rey Francisco (87).
2. y 3. Retirada de los turcos en 1532 (88) y (93).
4. Toma de la Goleta en 1535 (94).
5. Desembarco en Puerto Farina en 1535 (90).
6. Rendición de Juan Federico después de Mülhberg (92).
7. El Landgrave de Hesse a los pies del Emperador

(91).

Por otra parte, en el Inventario de 1700 se encontraba en el Buen Retiro otra "Batalla de Pavía y prisión del Rey Francisco" (95) de parecidas dimensiones, y una "Toma de la Goleta por Carlos V" (97), en el Inventario de 1794, de tamaño mucho menor que el de Londres. También se conservan una "Batalla de Turcos" (88) del Museo de Arte de Cataluña en Barcelona y otra en el Palacio del Pardo (85), que se asemejan mucho a los números 2 y 3 de Londres y que, seguramente, representan el mismo episodio ¹²³.

La "Batalla de Gascona" (86), del Museo del Prado, nº 3792, y depositada en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, es seguramente la "Batalla y batería de un castillo" (96), de dimensiones muy parecidas ("dos varas y media de largo y dos de alto"), que describe el Inventario de Carlos II como existente en el Buen Retiro ¹²⁴. Hay también una "Batalla" (84) en el Palacio de El Pardo. La "Batalla de Senaquerib" (169) del Museo Cerralbo, está fechada en 1642. Otras batallas bíblicas y episodios con detalles militares

¹²⁵ nos demuestran claramente la tradición flamenca de su estilo, unido al constante empleo de estampas de Stradanus o Tempesta.

De las batallas navales hay una muestra en el Museo Naval en un "Combate naval entre españoles y turcos" (89) y, quizás, en el "Combate naval contra holandeses en Brasil" (38), si es verdad que su pareja (37), de la colección de Argentaria, está firmado.

JUAN DE TOLEDO

Las noticias de sus biógrafos son de lo más contradictorias mezclando, seguramente, las vidas de varios pintores homónimos. La primera mención que conozco es la de Díaz del Valle, a mediados del siglo XVII, que lo considera "vecino de Madrid natural de Lorca hijo de Miguel de Toledo y de su mujer D^a Ginesa Celdran descendiente de los pobladores de aquella tierra" ¹²⁶. Estos datos son recogidos por Palomino con el solo cambio del apellido de la madre por Calderón, y añade

"aprendió el Arte de la Pintura con su padre (que también fue pintor) y por sus travesuras sentó la plaza de soldado, y pasó a Italia, sirviendo al Rey, en cuyo empleo se dió tan buena maña, que en breve tiempo llegó a ser Capitán de Caballos. Pero no olvidado de su afición a la pintura dejó el Real Servicio y se aplicó mucho a la escuela de Miguel Angel de las Batallas, y también a la de Annelo Falconi, y habiendo aprovechado grandemente en este manejo, se volvió a España, y pasó a Granada, donde hizo asiento algunos años" ¹²⁷.

Ya en Madrid, donde realizó una Concepción para la iglesia de monjas de Don Juan de Alarcón, hubo alguien que comentó que si la Virgen fuera "una marcha de noche y a caballo, fuera gran cosa. Llegó a sus oídos, y habiendo inquirido quien había sido el autor de esta sátira, hubo de haber un disgusto muy pesado, porque el gastaba muy mal humor" ¹²⁸. Conociendo los dos autores anteriores, un manuscrito y la obra de Ponz, Ceán añade que nació en 1611 y que "su padre Miguel de Toledo le enseñó los principios de la pintura" ¹²⁹, que era

amigo de Cerquozzi a quien contaba "sus hazañas y los acaecimientos de la guerra" ¹³⁰, siendo él, a su vez, su maestro. Después de su estancia en Granada, pasó a Murcia, donde pintó la celebrada batalla de Lepanto para la capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo. Luego "deseoso de ver la corte vino á Madrid (y por fin) falleció en esta villa el año de 665" ¹³¹.

En su biografía, Cáceres Pla descubre la hidalga estirpe de los Toledo y considera que nuestro Juan, sin bienes de fortuna, "empieza a trabajar en el taller de Miguel de Toledo, pariente suyo. En el Archivo de Simancas encuentra un legajo de los "Servicios Militares" de Juan de Toledo, que solo contenía una <<Cédula del archiduque Alberto, fechada en Bruselas á 30 de septiembre de 1618, dando licencia al capitán Juan de Toledo para trasladarse á España>> ¹³², de lo cual deduce su estancia en Flandes, posterior a sus servicios en Italia. Sin indicar la fuente, relata como en su travesía a Flandes y ya cerca de Amberes, en septiembre de 1607, fue alcanzado el convoy por tropas holandesas. Habiendo sido atado con otro soldado y

arrojado al mar, prometió dedicar su pincel, si salvaba la vida, a asuntos religiosos. Consiguió romper la ligaduras y asirse a un madero, hasta llegar a las playas de Amberes. Sin embargo, el príncipe Alberto le hizo pintar unos cuadros de asunto bélico que causaron admiración en su corte.

Por fin regresó a España, por el año 1618, instalándose en Madrid, en donde se casaría con doña Catalina de Amós. A la muerte de Felipe III, en 1621, sin el favor de sus antiguos protectores, se traslada a Granada, luego a Murcia y, por último, vuelve a Madrid, por los años de 1640, en donde se instala definitivamente. El Señor Cáceres consiguió encontrar su partida de defunción en la parroquia de San Sebastián, donde murió el 1º de febrero de 1665 <<en el hospital de Corte, siendo enterrado de limosna... casó con Catalina de Amós y no testó por ser pobre>> ¹³³.

Recogiendo lo que dice don Francisco Cánovas Cobeño, en su Historia de Lorca, Cáceres recuerda que hay un Juan de Toledo, hijo de Cristóbal de Toledo y Leonor García Arquero, nacido en 1621 en Lorca, en la

parroquia de Santiago (lib. III, fol. 100) ¹³⁴.

En una obra posterior, Cáceres lo incluye en la escuela valenciana y hace constar, como Sentenach, que su llegada a Madrid se verifica hacia 1660 y, sin embargo, un documento de 1641 en relación a la averiguación de ciertas cartas de pago de Orrente, tenía a Juan de Toledo como perito y bajo su firma se declara que <<trabajó este artista en el oficio de pintor en la casa de nuestro célebre Pedro de Orrente>>

¹³⁵.

Por su parte, Baquero Almansa ¹³⁶ no acepta la existencia de este pintor Juan de Toledo de los Países Bajos, cuyo nacimiento debería considerarse en el último tercio del siglo XVI, para poder estar en 1608 en Amberes y haber sido Capitán de Caballos en Italia. Y lo justifica porque casi todos los que tratan de este pintor, desde Ceán pasando por Musso, Saavedra, Belmonte, etc., coinciden en situar en 1611 la fecha de su nacimiento y que, por lo tanto, el único fundamento que ha servido al señor Cáceres para crear una estancia en los Países Bajos es una Cédula, que muy bien ha

podido pertenecer a un homónimo capitán, pero no pintor, como existe un pintor Juan de Toledo, pero que no era capitán ¹³⁷.

Angulo señala su nacimiento hacia 1610 y lo considera "hijo de pintor" ¹³⁸.

Para Díaz del Valle, debe su arte a la "escuela de Italia" ¹³⁹ y para Palomino, que concreta más, a la "escuela de Miguel Angel de las Batallas (Cerquozzi) y también a la de Annelo Falconi" ¹⁴⁰. No añade nada a este respecto Ceán. Es su biógrafo, Cáceres, quien añade algunos datos aunque, al parecer, sin fundamento, como sus contactos en Italia con Zurbarán (?), Ribera, Domenico Viola y Courtois ¹⁴¹. Luego, en su supuesta estancia en los Países Bajos, visita el taller de Rubens ¹⁴² y en otro lugar prueba documentalmente que <<trabajó este artista en el oficio de pintor en la casa de nuestro celebre Pedro Orrente>> ¹⁴³. Hay también una indudable inspiración, seguramente a través de un grabado, de una de las batallas navales del Prado, con otra de Cornelis de Wael (nº 2253 del Museo Marítimo de Pegli, Genova) ¹⁴⁴.

Para Díaz del Valle es "muy buen pintor", con arreglo a lo que vió en Madrid, y tenía "particular genio y gracia para pintar batallas y caballos y por sus obras ha adquirido grande opicion (sic) en esta Corte" ¹⁴⁵. Según Palomino, ya desde su estancia en Granada, pintó muchas marinas y batallas "con singular excelencia y algunas marchas e historiejas de noche, tocadas de la luz de la luna o de algún hachón, con extremado gusto y capricho (que para esto lo tuvo muy singular)..." ¹⁴⁶. También Ceán recuerda que pintó en Granada "muchos quadros pequeños de marchas de soldados, batallas y marinas, que le dieron gran crédito" y que en Madrid "no le faltaron obras de consideración que pintó con suma facilidad, así en las partes de la invención y composición, como en las del colorido y claro obscuro" ¹⁴⁷. Posteriormente, Cruzada Villamil dice que "es uno de los pintores más distinguidos de España en el siglo XVII. Buen colorido, acertado claro oscuro, regular entonación, dibujo mediano" ¹⁴⁸. Viardot piensa que "ces compositions brillent surtôt par leur entrain, la touche en est

spirituelle, très montée et très pétillante, et le ton général lumineux et d'une grande fraîcheur" ¹⁴⁹. Para Mayer, sus cuadros de batallas, "están muy bien pintados" ¹⁵⁰. Según Guinard, es "un spécialiste de batailles terrestres et navales" ¹⁵¹. Por fin, Angulo considera que es como pintor de batallas y marinas "el principal cultivador en la escuela española de este género... pero hasta ahora no se ha tratado de aquilatar el fundamento de las atribuciones que se le han hecho" ¹⁵². También lo considera dentro de la escuela madrileña ¹⁵³.

Según Pérez Sánchez ¹⁵⁴, no hay seguridad en ninguna de las atribuciones, y casi siempre las atribuciones erróneas son obras de estilo flamenco, cercanas a un Wael o un Vrancx más que a la pintura italiana de Cerquozzi, Falcone o Rosa. De la producción que hemos podido obtener reproducciones, atribuida a Juan de Toledo, hay que hacer una distinción entre batallas navales y batallas de caballería.

Las dos batallas de caballería (151) y (152) atribuidas a Toledo (nº 2775 y nº 2776), legados de

Fernández Durán (1930), según el catálogo del Prado ¹⁵⁵, se relacionan con la Batalla atribuida a Salvator Rosa de la Galería Corsini ¹⁵⁶. Sin embargo, a mi parecer, no están relacionadas con Rosa y sí, en cambio, con los dos Choques de Caballería (154) y (155) del Museo Nacional de Soares dos Reis en Oporto, que tienen la factura muy semejante a la del "Borgoñón" (veáse nº 2242, 2243, 2527, 2528 del Prado). Una Batalla (165) de la Colección Harrach (nº 291) ¹⁵⁷ es atribuida recientemente a Carlo Coppola. Muchas batallas se atribuyen a nuestro pintor en las colecciones antiguas de Murcia, de Madrid y, algunas, en el extranjero. Todo esto, permite pensar que sólo podemos basarnos, con alguna probabilidad, en las batallas navales.

Entre las batallas navales, la del Palacio de Oriente es de la misma mano que las del Museo del Prado (compárese con la nº 1156, Desembarco y combate (157), por ejemplo). El "Abordaje" (150), del Museo del Prado, nº 1157, puede ser el "Combate naval" del que habla Cáceres ¹⁵⁸. Otras excelentes obras son el "Combate

naval entre españoles y turcos" (156), nº 1154 del Prado, y el "Naufragio" (158), nº 1155 de la misma colección.

La batalla de Lepanto supuso, en Italia, un verdadero derroche de imaginación entre los principales autores. Los Tiziano, Veronés, Vasari, Vicentino, Vassano, interpretan el tema una y otra vez. También hay tapices, como los de la Galería Doria de Roma, y pinturas anónimas como las del Museo del Risorgimento en Venecia. Estas obras se dan, como no, en España, citando los ejemplos de Lucas Valdés, Cambiaso, algunos anónimos y el mismo Juan de Toledo (153).

Aunque algunos ejemplos anteriores, como los tapices de Vermeyen de la Conquista de Tunez, sobre todo El desembarco en La Goleta y la Toma de La Goleta, podían acercarnos a su modelo, indudablemente los antecedentes más claros son los italianos y, según mi opinión, el de Vicentino, en el Palacio Ducal de Venecia. Allí pudo encontrar toda clase de actitudes de los combatientes y situación de las naves. Es verdad que lo acomoda, en indumentaria y detalles bélicos, a

su época; baja la línea de horizonte y sustituye las convencionales olas por otras más naturalistas. Pero el tamaño de los personajes y la concepción general de la obra (con una reducción de la amplitud del combate a unas pocas galeras, a unos encuentros menos numerosos en combatientes), son análogos.

ESTEBAN Y MIGUEL MARCH

Nació Esteban March en 1610 y según Palomino era natural de Valencia ¹⁵⁹. Ceán fija su nacimiento a fines del siglo XVI, y de acuerdo con Orellana ¹⁶⁰, muere en 1660, aunque fue ocho años más tarde ¹⁶¹.

Las noticias que tenemos de él le configuraron como una de las personalidades más originales y extravagantes dentro del mundo artístico de su tiempo. En relación con la pintura de batallas, que fue en donde su genio se distinguió más, es interesante recordar como no duda en provocar a un soldado para poder verle "montado en colera, y esgrimir la espada con despexo, valentía y arrogancia" ¹⁶². También,

según nos cuenta Palomino,

"para poder pintar con propiedad algunos instrumentos bélicos en las batallas, había recogido gran número de armas y arneses, las cuales tenía colgados en su Obrador, hasta la caja de guerra, lanzas, alfanjes y dardos, y poniendose a discurrir el lance de batalla que se le ofrecía pintar, se enfervorizaba de suerte que tomaba la caja o el clarín, tocaba a embestir, y echando mano de una cimitarra u otro instrumento, comenzaba a disparar golpes y cuchilladas por todo el aposento, de suerte que las paredes eran el blanco de sus iras, y aún los trastos no estaban seguros, de manera que el mancebo que le asistía procuraba escapar el bulto cuanto antes no fuera el caso que participase de la colación que se repartía y en estando poseído de este furor, hacía maravillas en las batallas,..."¹⁶³.

Otras veces los temas o las actitudes nacían en su fantasía, particularmente cuando se hallaba en la cama, "pues nos consta, que si en los ratos de vigilia,

se le ocurrían algunos lanzes de esgrima, o pasages particulares oportunos, escaramuzas raras, tajos, o revezes estraños, escarzeos dificultosos, cahidas de cavallos precipitadas, rebueltas peligrosas, ú otras vistosas representaciones que le parecian obgetos adequados para sus obrages, saltaba luego de la cama, y corriendo antes de que se le fuese de la fantasía, ó se le borrara de la imaginativa aquella ocurrencia, la dibujaba, ó al menos la bosquejaba, formando su borroncillo, para aprovecharse de ella a su tiempo" ¹⁶⁴.

Tenía fama de ser poco trabajador y fueron discípulos suyos Senen Vila, Conchillos y su hijo Miguel ¹⁶⁵, el cual también continuó la afición de su padre por la pintura de batallas, aunque se abrió a otros géneros.

La obra de Esteban March ha sido enjuiciada por Palomino muy favorablemente, en relación a sus batallas y furor bélico, después de contemplar varios ejemplares pertenecientes a algunos aficionados de Valencia ¹⁶⁶. Para Ceán "son muy apreciables sus batallas en pequeño

por la facilidad de su pincel, por la frescura del color, por las tintas y por la verdad con que representó el humo, el polvo y la densidad de la atmósfera" ¹⁶⁷. Parecidos comentarios le inspiran al Barón de Alcahalí al decir que "son muy apreciables sus cuadritos de batallas por la frescura del color, las proporciones y por el movimiento de sus figuras" ¹⁶⁸. Ya dentro de nuestro siglo, Mayer critica su ejecución rápida aunque reconoce su talento ¹⁶⁹. Por su parte Guinard le considera un "exécutant vigoureux et brillant, renommé surtout comme peintre de batailles" ¹⁷⁰. Por último, Soria le considera como "one of the more exciting Baroque painters in Spain... his art expresses in many ways the essence of the Baroque" ¹⁷¹. Añade luego:

"A highly dramatic disposition, a dark and intense passion which we also find in some of the best talents active in his day and age, should secure for Esteban March a permanent place in the history of Baroque painting" ¹⁷².

Palomino le consideraba discípulo de Pedro Orrente ¹⁷³

y algunos de sus cuadros como el "Paso de Mar Rojo" (904) y la "Escenas de Campamento" (121) del Museo del Prado, lo corroboran. Siguiendo, quizás, esta fuente, repite el mismo aserto Ceán ¹⁷⁴ y autores modernos están de acuerdo con esta influencia ¹⁷⁵. También, Mayer encontraba semejanza con el estilo de Ribera ¹⁷⁶, pero seguramente es debido a unos bustos y cabezas que se le atribuían sin gran fundamento ¹⁷⁷. Ferrán ¹⁷⁸ habla de parentesco con lo veneciano en la composición y manera de aplicar los colores, tamaño y forma de colocar los personajes. Algunos críticos como Mayer ¹⁷⁹, Guinard ¹⁸⁰ y Pérez Sánchez ¹⁸¹, coinciden en la afinidad de Esteban con los napolitanos, seguramente los pintores "machietisti" a la manera de Callot, muchos de ellos pintores de batallas, contemporáneos de March y entre los que destacaría Aniello Falcone ¹⁸². Angulo piensa que puede tener influencia de Tempesta, a través probablemente de grabados, por el ímpetu con que cabalgan sus jinetes ¹⁸³. También encuentra Pérez Sánchez "ecos flamencos conocidos a través de grabados" ¹⁸⁴. Un último estudio

de Adela Espinós confirma estas sospechas ¹⁸⁵. Por su parte Soria descubre una similitud temperamental entre Salvator Rosa y Esteban March. Como Rosa, Esteban era muy emocional, individualista y enérgico. Pero la similitud no queda en el temperamento, sino en los temas y aún en el estilo ¹⁸⁶.

La obra de Esteban March, dentro del tema bélico, se puede dividir entre las batallas de tema bíblico, los combates de caballería, sin aparente referencia histórica concreta, aunque varias veces se ven figuras de moros, y las escenas de Campamentos. Entre las primeras, destacan los del museo de Valencia, "Josué parando el sol" (131), nº 618, que puede ser el que cita Orellana como perteneciente a Don Benito Escuder, hacia el año 1800, y que titulaba "Josué paró el sol en el Valle de Gabaon..." ¹⁸⁷; la "Batalla de David y Goliat" (135), nº 614, y también, probablemente, la batalla (118) que tiene el nº 615, en la que un jinete situado a la derecha toca, al parecer, el shofar (o schofar), aunque los jinetes llevan armaduras coetáneas al autor. El "Combate bíblico" (123) de la Academia de

San Fernando tiene una leyenda que dice: "Moisen horando. Bensio la batalla" que puede ser la también citada por Orellana, de la misma propiedad que aquella, y que titula "La batalla de los israelitas contra los moabitas, en la qual vencieron los israelitas levantando Moisés las manos al cielo..." ¹⁸⁸. La "Batalla de Josué bajo los muros de Jericó" (117) del Museo de Quimper, en la cual Esteban copia las figuras del Cardenal Infante y su acompañante de la Batalla de Nördlingen de Rubens ¹⁸⁹. Orellana habla también de "La batalla que dió Saúl en la qual quedó muerto en el campo..." y de "una marcha de los israelitas contra los egipcios" ¹⁹⁰.

Entre las batallas "anónimas" sobresalen la "Rendición de una plaza por los moros" (134), nº 611, del museo de Valencia, que según Tormo "no es la de Granada" ¹⁹¹; otras dos (110) y (111) situadas, hasta hace poco, en la Armería Real, de composición y asunto muy semejante a las de Valencia; una "Batalla de caballería con moros y cristianos" (119) que anteriormente estuvo en el Palacio de Riofrío, en

Segovia; un pequeño cuadro de un "Combate de Caballería" (126) situado en el pasillo de entrada al mismo palacio; un "Grupo de jinetes" (130), nº 898, del Museum of Fine Arts de Montreal que reproduce el grupo de jinetes de la derecha de uno de los dos cuadros de la Armería, antes citados; otra "Batalla" (113) del Museo de Narbona, nº 526; y por último dos "Combates de Caballería" (127) y (128) que salieron a subasta en Madrid en 1973, y otros dos (138) y (139) en el Comercio de Madrid (Torres). De peor calidad, y quizás no de su mano, hay dos "Combates de Caballería" (124) y (125) de la Colección Montortal y varios en colecciones particulares, como la de Cerveró de Valencia (114), o la del Marqués de la Torrecilla (129). De su estilo hay algunas otras.

En cuanto a Escenas de campamento ¹⁹², hay que señalar la del palacio de Carlos V de Granada (121), ya reseñada en el inventario de 1772 del Palacio del Buen Retiro, y un cuadro pequeño (122) en el pasillo del Palacio de Riofrío, compañero del ya citado.

Orellana cita algunas otras batallas en colecciones

particulares valencianas ¹⁹³. Tanto la colección de García de la Huerta ¹⁹⁴, en 1840, como la del Marqués de Santa Marta, en 1875 ¹⁹⁵, tenían entre sus fondos obras de tema bélico de Esteban March. Consta que la colección real, también, guardaba varias obras de este autor ¹⁹⁶.

Para Ferrán, Esteban March tiene un temperamento excesivamente expresivo y a veces logra un realismo perfecto, haciendo gala en sus batallas de una imaginación desbordada, de gran teatralidad ¹⁹⁷. Aldana, por su parte, nos habla de un estilo desordenado y minucioso a la vez quizá reflejo de su violento carácter" ¹⁹⁸, y en otro lugar critica su acusado naturalismo en las batallas ¹⁹⁹. Ceán ²⁰⁰ lo alaba "por la verdad con que representó el humo, el polvo y la densidad de la atmósfera". Angulo nos lo muestra como "un pintor interesado por lo anecdótico, por las escenas de numerosos personajes y por lo violento" ²⁰¹. Según Pérez Sánchez, este "hombre violento, desordenado y apasionado... representa en la pintura valenciana de su tiempo el punto máximo de

dinamismo y tensión" ²⁰². Gracias a la pincelada hábil y segura, "una técnica abreviada y un colorido terroso" ²⁰³, produce obras como los lienzos de batallas bíblicas, sumamente expresivas y nerviosas, dotadas de singular acierto narrativo y una grata distribución de la luz. También señala la utilización de estampas italianas para sus composiciones ²⁰⁴. Por último, Soria descubre su mayor talento al pintar escenas dramáticas ²⁰⁵, y concluye que "his freshness of view and his originality were his chief assets" ²⁰⁶.

En su dibujo se destaca el movimiento de sus figuras y la contorsión de sus cuerpos, pasando de una primera etapa de mayor detallismo a otra en que "his diction has... become less detailed more abbreviated and more nervous", reforzando la redondez plástica de sus figuras y dando mayor libertad a la línea ondulante tan característica suya ²⁰⁷. Hay en él "una honda preocupación por la verosimilitud de los arreos militares... que, aunque anacrónicos..., sirven al menos como testimonio gráfico de (la época)" ²⁰⁸.

En relación con los cuadros del Museo de Valencia

se habla de entonación caliente ²⁰⁹, o "en ocasiones fresco de color " ²¹⁰. Para Ferrán estos tonos calientes y fuertes son consecuencia de la influencia de la luz mediterránea y señala como, de Orrente, adapta <<los tonos del claroscuro>>, traídos antes por Ribalta. Pero domina la variedad y así "la gama de su pinturas abarcará desde las bellas transparencias de la pintura de Ribalta al digno aspecto de las pinturas venecianas" ²¹¹. En su periodo de completa formación hay cuadros en lo que "emplea colores para producir carnaciones tostadas, con pinceladas seguras, con tonalidades que darán un tinte especial al lienzo con evidentes señales de verdadero detalle..." ²¹², pero también hay cuadros de batallas de fácil venta en que se descubre su prisa en pintar y múltiples convencionalismos.

Su pincelada es menuda en la "Rendición de una plaza por los moros" (134) ²¹³, y en general de pincel fácil ²¹⁴. Es un "pintor de rápida ejecución descuidada y vigorosa" ²¹⁵. De la misma opinión es Mayer ²¹⁶. Para Pérez Sánchez sus cuadros estan

"pintados con soltura y técnica vibrante aunque sumaria" ²¹⁷.

Para poder acercarnos a uno de nuestro pocos "batallistas" y poder enjuiciarlo y apreciarlo en lo que vale, habría que estudiarlo desde varias perspectivas. En primer lugar, está el impacto de su obra, en sí, tal como hoy la conocemos y más en su conjunto que examinando obra por obra. En segundo lugar, habría que realizar una labor de interpretación y comprender como se "sentía" la guerra a mediados del siglo XVII en España y, más concretamente, cual era el modo de interpretar lo bélico del autor.

El estudio de un cuadro y más cuando, como en este caso, tiene como propósito el tema bélico, debe de hacerse no desde el análisis de los elementos para concluir en el todo, sino desde el todo para comprender como los elementos cooperan o no a la idea final. Para March, aparte de los que podamos descubrir luego al adentrarnos en el concepto de la guerra de su momento, la acción bélica es algo atractivo por su temperamento violento, imaginación desbordada, teatralidad y

"barroquismo". Lo demuestran las anécdotas que de él se cuentan, que si bien pueden estar abultadas dan, sin embargo, una imagen de su personalidad. Por otra parte, lo da el lugar. Valencia y Murcia son, curiosamente, las patrias chicas de los dos grandes batallistas españoles del siglo XVII, Esteban March y Juan de Toledo. Son provincias "barrocas", si las hay, y un género cuya definición es el movimiento.

Ante todo, las batallas de March son un conjunto de guerreros y caballos en movimiento, en donde todo, celajes, planos, líneas, luz, etc., contribuye para expresar el fragor o la preparación del combate o el momento, vibrante, de la victoria. Por lo general, se puede decir que hay un protagonista, aunque no esté tan claro como en el Salón de Reinos. A veces es una batalla, propiamente, "sin héroe", como en el dibujo de la Academia de San Fernando.

Dentro de la composición de los cuadros de batalla, cabe hacer una primera división entre aquellos de difícil composición, de gran número de personajes y que son los más trabajados, y los que realizaría "de

fácil venta", con escasos beligerantes.

Entre los primeros, tienen una unidad conceptual, los de Valencia y los dos de la Armería. Toman como centro de interés un personaje a caballo, destacando en oscuro sobre fondo claro, y sobre una elevación del terreno en oscuro, a manera de "reposoir". El caballo siempre en corveta, unas veces de riguroso perfil, como en un cuadro de la Armería, otro de Riofrío y una de Valencia. Otras veces escorizados, avanzando hacia el espectador o huyendo de él. A veces, formando un semicírculo, como en la "Rendición de una plaza" (134). Con este procedimiento constituye, normalmente, dos planos o zonas. El primer plano, con el protagonista y algunos personajes que apoyan su acción. El segundo, con el encuentro de caballería. Normalmente, el efecto barroco de adentrarnos hacia el fondo en diagonal, se consigue gracias al escorzo de los caballos del protagonista o mediante los efectos de la luz, al contrastar violentamente las figuras en sombra del primer plano con el fondo luminoso de los celajes. No deja por ello de haber un impacto demasiado teatral, en

el que participa de manera destacada estos mismos celajes de líneas quebradas, amenazantes o cargados de presagios de tormenta, participando del movimiento y de la violencia del tema. Es importante el personaje que toca la trompeta, protagonista en una de los cuadros de Montortal, y en lugar destacado en el dibujo de la Academia y en una de Riofrío. En varias ocasiones (Quimper, Armería nº 1, Valencia, "Rendición de una plaza", col. Cerveró...) utiliza un castillo medio desvanecido entre el polvo o la niebla del fondo, o un área o ciudad incendiada (Río Frío), como dirección final del movimiento y del ojo del espectador. Sin embargo, la unidad total no llega a estar conseguida, aunque intenta unir los dos planos mediante grupos, como los que descienden hacia el encuentro en uno de la Armería o esperan órdenes en el otro del mismo lugar. En los dos de Valencia, una "Batalla" (118) y "Josué deteniendo el sol" (131), en los cuales va disponiendo los personajes en profundidad, la falta de organización de los mismos crea una sensación de confusión que, como en el de la Academia de San Fernando, dan visión

unitaria pero desconcertante. Es, quizás, en el dibujo de la misma Academia, en el que logra con mas acierto expresar el momento del combate ²¹⁸.

La fuerte iluminación dramática produce entrantes y salientes que ayudan a crear ese ambiente violento de guerra y oscureciendo los contornos, dirige la atención al protagonista, con el máximo de contraste de luz y sombra y, asimismo, ayuda a la perspectiva.

Por lo general la entonación es cálida, dejando ver poco los tonos fríos del cielo gracias a las nubes, polvo, etc. El colorido está matizado por la luz, con una búsqueda de la unidad dentro de un ambiente de combate "aneblinado".

La miradas de los personajes estan relacionadas, unas veces para unir al espectador con el cuadro, otras para que las sigamos hacia su interior. Solo en Rendición de una plaza, contemplamos una acción sin relación en diagonal y queda cerrada en el círculo de caballeros que comentan entre ellos y sobre todo en la relación entre el vencedor y el vencido.

El movimiento se consigue mediante la línea y los

contrastes de luz "dissolving the compact group of horsemen in a highly pictorial manner and by allowing air to creep into the crevices between horses and riders, March proves that he well understood the aims of the Baroque" ²¹⁹. Algunas manchas de color, rojo, etc., contrastantes, refuerzan el efecto.

El ritmo armónico es buscado, muchas veces, mediante el enlace del personaje principal con otro en contraposición (así en uno de la Armería y varios de Valencia, en el del Marqués de la Torreccilla o en el de Riofrío), los cuales enlazan con un grupo en menor escala y los guerreros del fondo en una curva abierta. Otras veces solo está el personaje protagonista, pero se repite la curva. Hay excepciones, como en el de la Academia, que recuerda a Falcone y cuyo personaje caído del caballo recuerda al dibujo de la misma Academia. El personaje central de la "Batalla" de Falcone del Prado es muy semejante al de la derecha de la Academia y semejante la idea del combate, como un friso. El agrupamiento de la masa de combatientes en un lado de una diagonal, no sólo se emplea en el "Paso del Mar

Rojo" (904) o en el dibujo de la Academia, sino claramente en los atribuidos a March en el comercio de Madrid (Torres), y menos claramente en otros. Los del museo de Valencia

"lack the plasticity the diagonal arrangement, the desir for pictorial depth...(del Paso del Mar Rojo). The arrangement and composition of the battle scenes are not unlike that of a Chinese folding screen... The faces are indistinct and without character, and the horses, although derived from Esteban's Crossing of the Red sea, have far less vitality" ²²⁰.

Cabe destacar como muy característico de Esteban "las cabezas de los poderosos caballos de sus lienzos; cráneos pequeños, de grandes ojos, que no guardan la debida proporción con el resto del cuerpo" ²²¹, y que a veces "se hallan desanimalizadas, asomando por sus ojos un rastro de humanidad" ²²². También consigue la variedad en las posturas de caballos, exceptuando la corveta que la emplea frecuentemente para los protagonistas, copiada de una batalla de Falcone en el

L.M.S. Institute at Horwich Lancaster. El dinamismo y el ímpetu de sus caballos es semejante al de Tempesta²²³. Repite algunos grupos, como el de la derecha de la batalla nº 1 de la Armería, que aparece casi calcada y en grandes proporciones, en el cuadro del Museo de Montreal y en el de Quimper. La idea del cuadro es semejante a la atribuida a Falcone del Museo de La Laguna y que es de Leone²²⁴, o el arquero que dispara al jinete cristiano (en la misma postura que el del fondo del C-62735 de Valencia) en el cuadro grande de Riofrío, cuya idea cabe fundarla en el dibujo de los Uffizi²²⁵, "Battle between Moors and Christians", que se inspira a su vez en otro de Orrente²²⁶

"an Archer on Horseback March's figure... possesses more energy and passion. March's fierceness is expresed in the head of the horse and in the thrust of his hind legs, and especially by the raised position, ready to shoot... March's horsemen are arranged in a Baroque scheme of tesion, of thrust and counterthrust, culminating in the inevitable clash of the two riders at the

right. The arrangement is still confused. One side lacks a containing frame..."²²⁷.

Hay una evolución en la composición y en el logro del movimiento y profundidad, desde el Paso del Mar Rojo, el cuadro de la Academia o los discutibles de la colección Montortal, a esta obra de Riofrío o el dibujo de los Uffizi y que se continúa seguramente por los más logrados del Museo de Valencia o los de la Armería, para culminar en los dibujos de la Academia y los dos, si son de él, del comercio de Madrid (Torres).

Los otros cuadros menores presentan parecidos recursos compositivos, pero en varios de ellos la falta de calidad puede ser debida a la prisa, a que sean copias de su taller, o a imitadores suyos. Así ocurre con los antes citados de la colección de Montortal, cuyos fondos pueden rebelar la mano de March pero no, así, sus primeros planos. El del Marqués de la Torrezilla, atribuido primeramente a Goya, no sé con que fundamento, Soria lo cree de March. El del Museo de Montreal presenta el problema del tamaño de sus figuras con respecto al marco, hasta ahora inusitado en Esteban

y el cuidado de caracterizar al personaje que mira al espectador, unido al gesto y postura del jinete, a su lado, parecido al de la escena del campamento de Riofrío, que recordarían de lejos los cuadros del Salón de Reinos del Buen Retiro. Todo ello nos hace aventurar la hipótesis, teniendo en cuenta los cuadros de género de Miguel, su hijo, que sea ésta una de la Batallas, que imitando el estilo de su padre, realizara Miguel.

Por último, cabe referirse a las escenas de campamento que se relacionan, muy de cerca, con la influencia de Orrente. Es curioso el alargamiento de las figuras, que se descubre también el "Paso del Mar Rojo" (904) y algo en algunos de los de Valencia, como en los dos de la derecha de la "Rendición de una plaza" (134), pero que desaparece en los demás. A veces hasta se "achaparran", como en el dibujo de la escena de un campamento del Museo del Prado o en los de la colección Montortal. Podría ser una característica de su primer hacer. La composición no es muy sabia, entre dos hileras de tiendas que fugan hacia el centro y subiendo por medio de las figuras que recuerdan mucho a las de

Orrante, por ejemplo, en el "Viaje de la familia de Lot", del Museo del Prado. Quizás algo posterior es la escena de Riofrío, por el tamaño de los personajes, entonación dorada, ligereza del pincel y empleo de veladuras frecuentes. Mucha más calidad, fuerza y expresividad tiene el dibujo del Prado, en el que se ha conseguido el efecto de profundidad hacia el caserío en llamas, cuya acción van a pagar dos soldados prisioneros, a los cuales parece condenar el capitán en primer término.

Esteban March, cuya labor se desarrollaría entre los años 1640 y 1660, no recoge, al parecer, ningún hecho histórico coetáneo, sino temas bíblicos o batallas con moros o escenas de género que se aproximan a lo que hizo Falcone en sus "batallas sin héroe". La situación histórica, con numerosos fracasos bélicos y el descrédito de la profesión militar entre la nobleza, lo explica.

Su hijo Miguel nace en 1633²²⁸ y según Palomino es natural y vecino de Valencia, hijo y discípulo de Esteban March siguiendo "el genio de su padre en la

aplicación a las batallas... pero sin la extravagancia de su humor" ²²⁹. Según Orellana "condúxole su aplicación á Roma, donde procuró argumentar su talento en la escuela de Carlos Marati... pues era hombre de una habilidad universal, y todo lo hacía bien, no solo batallas e historiado. Su estilo se semejó mucho en las figuras a el del Españolito..." ²³⁰. Murió en el año 1670 ²³¹. Su estancia en Roma, después del fallecimiento de su padre, y la imitación de la pintura de batallas está ratificada por Ceán ²³².

"Sus batallas no tienen tanto fuego de imaginación como las de su padre, pero son muy estimables por la frescura del colorido" ²³³, dice el barón de Alcahalí calcando a Orellana ²³⁴.

Para Palomino "fue excelente dibujante y tuvo, gentil manejo en los colores" ²³⁵. Para Ceán aunque trató de imitar a su padre no le consiguió igualar ²³⁶.

A pesar de todas estas noticias no hemos conseguido descubrir ninguna obra de tema bélico de Miguel March, pues las atribuidas a Miguel por Soria,

es decir, las cuatro batallas de Valencia ²³⁷ están firmadas por Esteban ²³⁸, y las dos que atribuye después a Miguel se basan en su parecido con las de Valencia ²³⁹.

LOS PINTORES EXTRANJEROS

Las obras que conservamos o de las que tenemos noticia de autores extranjeros se abre a un amplio espectro de pintores tanto por su nacionalidad como por su carácter de pintores de batallas o que esporádicamente realizaron una obra de este género.

La mayoría de los pintores pertenecen a Flandes o Italia, destacando unos cuantos especialistas en batallas como son Jacques Courtois, Philips Wouverman, Sebastian Vrancx, Peter Snayers, Adam Frans van der Meulen, Salvator Rosa y Aniello Falcone.

PINTURA ITALIANA

En cuanto a la pintura italiana del siglo XVI, hay varias obras que alcanzan una fama merecida en el siglo siguiente. La "Batalla de Ostia de Rafael" ²⁴⁰, la de Anghiari, de Leonardo da Vinci ²⁴¹, la "Batalla de Cascina" de Miguel Angel ²⁴², la "Batalla del Puente Milvio" de Julio Romano ²⁴³, varias escenas de batallas de Vasari para el Palazzo Vecchio ²⁴⁴, o la Sala dei Fasti Farnesi de Taddeo Zuccaro ²⁴⁵, son algunos ejemplos. Pero dos cuadros del XVI van a marcar la evolución de la pintura de batallas posterior, la "Batalla de Constantino", ideada por Rafael para los aposentos papales del Vaticano, y la "Batalla de Cadore" de Tiziano, que pintara, en 1538, para la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Venecia. El primero, de contenido heroico, tendrá su continuidad en las obras de Pietro de Cortona o Rubens. El segundo, con "su espontánea carga dinámica y su sentido de la observación del natural" ²⁴⁶, prepara la obra del Borgoñón.

También va a tener muchas consecuencias el fresco de la "Batalla entre Romanos y Veienses" del Caballero

de Arpino, del último manierismo y ejecutado en 1596.

Incorpora

"una realidad nueva, no sólo en el sentido realista del combate cuerpo a cuerpo y de sus aspectos descriptivos, sino también en el paisaje desnudo que se corresponde con el escenario natural. La composición- que imita obviamente el modo de un friso antiguo- ofrece, en primer plano, un calculado equilibrio de masas y episodios que ponen ritmo a la secuencia narrativa con llenos y vacíos..." ²⁴⁷,

que seran imitados, no sólo por sus discípulos, sino hasta por Salvator Rosa. De Arpino se conservaban algunas batallas en el Palacio Real (Inventario de 1814), en la colección del marqués de Leganés, y en la almoneda de María Cistina de Borbón.

Hay una tendencia más objetiva, al hilo del naturalismo de la pintura florentina posterior a Miguel Angel, con Bernardino Poccetti y Antonio Tempesta. Poccetti, con sus descripciones realistas de movimientos de tropas y de sus armamentos, esenciales

para la formación de Callot, no tiene obras en España, que sepamos, pero Tempesta, discípulo de Stradanus, gracias a sus grabados, que van a alcanzar una gran difusión, y de algunas pinturas pertenecientes a colecciones de nobles y altos funcionarios ²⁴⁸, introducirá en España el gusto por "el aspecto dinámico de la representación del combate, dominado por los choques de caballería" ²⁴⁹, unido a la representación realista y cruenta del tema. Conserva aún fórmulas manieristas ²⁵⁰, y prefiere las batallas "parce que l'imagination y a plus de part que l'étude et que la composition peut y être improvisée et l'exécution surmenée" ²⁵¹. Idealiza los acontecimientos que le han impresionado, desterrando todo detalle inútil, para representar sólo lo que es esencial a un movimiento, el aspecto fundamental de una figura, etc. Las batallas de Tempesta son épicas y, a la vez brutales. Brutalidad que expresa por

"la violence des coups, l'énergie et l'élan des cavaliers, le tapage que font les vaincus et les vainqueurs, les chevaux éventrés, les soldats

égorgés, tout cela par un brusque passage de la lumière à l'ombre" ²⁵²,

todo lo cual recuerda a las batallas de Julio Romano. En cuanto a los cascos, corazas, lanzas, espadas y otras armas, tienen una reminiscencia romana, aunque sin buscar una exactitud arqueológica. Su tipo de caballo es pesado, "bien construit mais grossièrement; le corps est ramassé, ce qui fait paraître la tête relativement un peu forte. Les jointures sont épaisses, les boulets gros, les sabots pesants... il a, par ses allures fières et son ardeur, un caractère plutôt héroïque" ²⁵³.

La tendencia realista está, así pues, representada por el Caballero de Arpino, Tempesta, Napoletano y Rosa, y encontrará su culmen en la figura del Borgoñón.

En Nápoles, donde adquiere una importancia muy grande la pintura de batallas, está el pintor Filippo d'Angelo, más conocido como "Napoletano" con un realismo muy acentuado. Aniello Falcone "pittore di bataglie... di tele <a passo ridotto>, e civè di scene a figurine piccole, e presunto <generista>" ²⁵⁴, será

el creador de la "batalla sin héroe", y con él la pintura de batallas adquiere "un nuevo sentido luminista y barroco, fecundo luego en Nápoles y en Roma, y más a lo lejos, en España, en la obra de Juan de Toledo y Esteban March"²⁵⁵. Sus batallas ecuestres, como las de Rubens, se inspiran frecuentemente en Leonardo da Vinci. Pero lo que le interesaba de Leonardo eran los "careful studies of each individual face and his knowledge of anatomy of the horse"²⁵⁶, dentro de un mundo de formas, lleno de guerreros y caballos mezclados, entre la vida y la muerte, espadas y escudos, celadas y turbantes, pintados con gran cuidado y destreza, cuyos elementos esenciales derivaban de Tempesta y Callot. Como Hermann Voss decía:

"the distinctive arrangement of the battle picture in bold relief, a very personal appeal being provided by a spirited distribution of light and shade as well as a stimulating differentiation of fore and middle ground in sharp contrasts. In spite of agitated representation... a calmness of

monumental effect. Yet the economic precision of draftsmanship does not prevent the master from obtaining a transparency of tone and a painterly impression of distances" ²⁵⁷.

Aunque realizaba estudios de las caras expresando el terror, la furia o el dolor, o toque temas de acontecimientos dramáticos o de caracteres heroicos, sus cuadros no son ni dramáticos ni heroicos. Sus obras sugieren el equilibrio, dignidad y mesura de mediados de siglo. Tampoco sigue la tendencia antiheroica de un Callot, o le gusta ser moralista, ni tiene sentido de lo trágico o lo épico. Sólo busca la verdad pura de la guerra y de sus secuelas.

"His nudes and foreshortened bodies were correct and alive, the contrasts between light and shadow interesting and varied, the interplay of the different planes in the picture subtly arranged, the landscape realistic, and the detail carefully observed, the atmosphere, the blue sky, the dusk, the smoke of battle, all these are particularly well studied" ²⁵⁸.

De Aniello Falcone existían en las colecciones españolas algunas batallas, como las siete del Almirante de Castilla, las dos del Marqués del Carpio, un "Ataque a un puente" del Marqués de Salamanca, "Una batalla de artillería", de la colección Madrazo, o el "Choque de caballería" de la de Eduardo de los Reyes. La "Batalla" del Museo de Bilbao, que se le atribuía, Causa dice que es de otra mano, y la de la colección Gustavo Morales de Madrid, parece ser de escuela flamenco-genovesa ²⁵⁹.

Sólo quedan en España, que sepamos, tres ejemplos de la obra de Falcone. La "Batalla de romanos" (706), del Museo del Prado, nº 139, parece ser, según Soria, obra juvenil de los años de 1620 a 1630, por su excesiva dependencia de Tempesta y el recuerdo estrecho con la "Batalla de Constantino y Majencio" de Giulio Romano, o quizás de hacia 1635, como dice Pérez Sánchez ²⁶⁰, por la relación con la obra de Poussin, por su preciso colorido e importancia de la obra. También decía Causa que es una obra

"classicizzante ed accademica, una studiosa

applicazione su precedenti cinquecenteschi di questo <genere> illustre, ripercorso da Giulio Romano e rivitalizzato in accenti che risentono dei Bolognesi e del Poussin" ²⁶¹.

El cuadro procede de la colección de Felipe V en La Granja y en 1794 se encuentra en Aranjuez. Existe una copia de pequeñas dimensiones (0,21*0,32), de fines del siglo XVII, en una colección particular sevillana. La "Batalla entre turcos y cristianos" (707), depositado por el Prado en el Museo del Cabildo Insular de Las Palmas, es una obra más avanzada que la anterior por su ejecución menos rigurosa y precisa y, en comparación con otra parecida del Louvre, apunta también Soria ²⁶², puede ser una historia del Antiguo Testamento, en la cual las figuras con turbante serían hebreos. Causa lo atribuye a Andrea de Lione ²⁶³, sin embargo hay dibujos preparatorios de Falcone en el Museo de Berlín y otro semejante en la Biblioteca Nacional, aunque de composición diferente. También se inventaría en La Granja. El "Embarque de tropas de artillería" (705), que está depositado por el Museo del

Prado en el de La Coruña, representa el transporte de unas piezas de artillería, arrastradas por bueyes, hacia una playa en donde esperan gran número de tropas para embarcar. Atribuido al principio a Castiglione, tanto los tipos, como la técnica y el color son de Falcone ²⁶⁴. La disposición en friso es frecuente en las obras de Falcone, aunque la soltura de la pincelada y la amplitud del paisaje recuerde a Andrea de Lione. Se puede fechar hacia 1646 ²⁶⁵.

Andrea de Lione puede considerarse sucesor de Falcone y condiscipulo de Salvator Rosa. Difiere respecto al estilo de su maestro en una

"more sketchy execution. Leone was less concerned with formal balance. He endeavored to increase movement from foreground to background, that is, perpendicular to the picture plane. His faces are less carefully and less solidly drawn than those of Falcone. Instead of the latter's usually blended brushstrokes, Leone prefers a characteristic cross-hatching" ²⁶⁶.

De la escuela de Roma y aunque no conocemos en

España ninguna batalla de Michelagnolo Cerquozzi, su manera puede influir en la pintura de batallas en España, en donde se conservan algunos lienzos de otros géneros. Era discípulo de José de Arpino y luego imita al holandés Pieter van Laer, "il Bamboccio" y, en las batallas a Jacob de Haase, pintor flamenco, de cierta dureza y que pintaba pequeñas figuras. Por su parte añade "l'entrain, de la vivacité, du feu, et il les rehausait de touches gaillardes, données à propos, avec la sûreté que donne un savoir consommé" ²⁶⁷.

Salvator Rosa, después de asimilar la obra de Aniello Falcone y de Michelangelo Cerquozzi, tomará contacto con Callot y Napoletano, poniendo, con el Borgoñón, al cuadro de batalla, en primera fila de los géneros pictóricos y que fue lo que le dió fama. De su maestro Falcone no le interesa su contención sino, por el contrario, sus batallas estan llenas de fogosidad y el "cuerpo a cuerpo se hace cruento y se desarrolla en profundidad con una acentuación atmosférica... entre la humareda y los gritos del choque, la composición adquiere una carga épica y un <crescendo>" ²⁶⁸, que

Únicamente será capaz de mejorar el Borgoñón. Sus luces fantasmagóricas resbalan por la superficie del cuadro, obligando a la mirada a moverse de un punto a otro. Construía el asunto partiendo de un elemento en reposo, un hombre, un caballo, y desde esta charnela se originaba todo el agitarse de la masa de combatientes. Sus paisajes de fondo, herederos de la tradición de Paul y Matheus Brill, ofrecen unos cielos oscuros y atormentados y están pintados con una paleta de pardos violentos y grises, que se contraponen con los encantadores idilios de Claudio de Lorena. La emoción y la energía de los combatientes, la furia que reina en el campo de batalla, se refleja con el mismo ímpetu en el cielo, de tal forma que parecen comunicarse el hombre y la naturaleza que le rodea, "tanto da situare l'evento in una dimensione cosmica, assoluta" ²⁶⁹.

De otros pintores menores de batallas italianos, como Mico Spadaro, Pandolfo Reschi, Giuseppe Pinacci, o Francesco Monti, el "Bresciano de las batallas", sólo sabemos que trabaja para España, Pinacci ²⁷⁰, que no tiene la fogosidad representativa del Borgoñón y sí,

una calidad descriptiva más minuciosa y un sentido pictórico muy personal. De Domenico Gargiulo, llamado Mico Spadaro, existe en la colección del Banco Central Hispano el "Desembarco de la Infanta María de Austria en Nápoles", con abundantes detalles navales y militares. Mico Spadaro, inspirándose en los grabados de Callot, "desarrolló un estilo rápido y vivaz, con figurillas nerviosas y esbeltas" ²⁷¹.

Al final de siglo, el pintor italiano que va a sobresalir en la pintura de batallas en España, entre otros géneros, va a ser Luca Giordano. Desde 1692 a 1702 fue pintor de la corte en Madrid. Todo el pasado era, para él, un libro abierto que podía ser utilizado para sus propósitos. Era capaz de pintar en cualquiera de los estilos que se propusiera, aunque no era atraído por ninguno de ellos en particular, pero siempre era reconocible su estilo personal. Su toque de luz y el brío y vigor de su ejecución, llaman enseguida la atención y, su clara y alegre interpretación de los temas, anuncia ya el siglo XVIII. Su composición retórica y grandilocuente, va a influir en España y en

su ciudad natal. En su "Batalla sobre un puente" (721), que estaba en la Embajada de España de Lisboa antes de su destrucción, la composición y el dibujo responden a lo que hemos dicho, existiendo una réplica o copia en el Museo de Capodimonte de Nápoles ²⁷².

Como colofón mencionamos a Buonaventura Ligli, discípulo de Jordán, que vino a España con el duque de Béjar, en cuyo palacio hizo, entre otras cosas, cuadros y frescos de batallas, que según Ponz eran de mediano mérito ²⁷³, y al cual conocemos por su "Batalla de Almansa" (740), cuadro ya de principios del siglo XVIII, pero que conserva el estilo del siglo anterior.

Otros pintores italianos haran, esporádicamente, pinturas de batallas o de tema bélico. Es el caso de Giovanni Lanfranco, del que tenía cuatro batallas Francisco García Chico en su colección, y del que podemos presentar como ejemplo, relacionado con lo bélico, "La Naumaquía" (737) del Museo del Prado, pintada hacia 1635, que encargó con otras cinco el conde de Monterrey para el Buen Retiro, y que se cita ya en el inventario de 1701. La composición no tiene el

reposo clásico de otras obras suyas,

"aquí las líneas se encrespan en un verdadero frenesí barroco. Anatomías en tensión, gestos desmesurados y curiosamente, ciertos resabios manieristas, como el escorzo del combatiente caído en primer término, en el centro..." ²⁷⁴.

Las figuras muestran la belleza clásica que ponen al autor en estrecha relación con el mundo antiguo. Es muy posible que el hombre agarrado a la barca, a la derecha del cuadro, represente el autorretrato de Lanfranco ²⁷⁵.

De Paolo Domenico Finoglio sabemos, por el inventario de 1701 del Buen Retiro, que tenía una batalla.

PINTURA FLAMENCA

Hay noticias de batallas o cuadros del estilo de los grandes maestros flamencos. En el Prado existe un "Incendio y saqueo de una población" (487), al estilo de Peeter Brueghel "El Joven", número 1458. De Rubens

existía una "Guerra" en al pieza ochavada del antiguo Alcázar ²⁷⁶, una "Batalla" que tenía el conde de Medellín en 1674 ²⁷⁷, y en el museo de Gerona, depositado por el Prado, hay un cuadro titulado "Principio de la Guerra del Lacio" (537), número 5134, atribuido hasta hace poco al taller del pintor y, últimamente, a Frans Snyders ²⁷⁸.

El pintor de batallas flamenco que llena gran parte de la primera mitad de siglo y cuya influencia será decisiva en la pintura posterior de este género es, sin duda, Sebastián Vrancx. Se caracteriza, sobre todo, por "l'originalité et la vivacité de son imagination" ²⁷⁹. Van a entrar en la tradición de la pintura flamenca sus temas de

"combats de cavaliers, pillages de village, attaques de convoi et autres péripéties belliqueuses, inspirées par des incidents qui émaillaient la vie quotidienne de l'époque" ²⁸⁰.

Es un pintor de transición, por su sentido enciclopédico y narrativo del tema, sin ningún sentido épico, impregnado aún del espíritu del siglo XVI. Lo

que más atraía al artista era pintar un primer plano anecdótico y la ocasión de demostrar su

"verve de conteur, en des épisodes belliqueux, pas vraiment terribles, car le ton du récit est celui de l'opérette, mais corsés d'une pointe de sang versé, agrémentés d'un soupçon de terreur, afin de procurer aux spectateurs le plaisir d'un frisson"

281 .

En su paleta domina una rica gama de ocre, esmaltados de notas rojas, negras o grises, que dan animación a la escena. A veces, aparecen un azul verdoso o un amarillo oro. Pero el conjunto siempre da la sensación de sobriedad. El color está limitado, frecuentemente, por un trazo negro. En los paisajes, la tradición de la sucesión de los tres tonos, tan corriente en el siglo XVI, se cambia por un aclaración progresiva de los fondos.

Son típicos sus modelos de pequeños, delgados y alargados personajes de calzones ahuecados y tocados de fieltros de altas copas, profundamente calados y con cueras combadas. Los caballeros van bien derechos sobre

un pequeño caballo. A pesar de que parecen como un hormiguero de personajes y caballos no hay, en absoluto, ningún desorden.

La composición se extiende en profundidad y, aunque existan grupos de personajes dispersos por el cuadro, todo ello está sujeto a un esquema de diagonales entrecruzadas y dentro de un plan simétrico y casi arquitectónico. La luminosidad uniforme no contribuye, sin embargo, a ordenar la composición. Tampoco parece preocuparse en dar volumen a sus figuras, o envolverlas de atmósfera. Vrancx se complace en pintar con todo detalle las armas, armaduras, indumentaria militar, arreos de los caballos y el diverso material bélico, como en las dos batallas, (624) y (625), del Museo de Sevilla.

En sus ataques a diligencias o a un convoy, la línea se despliega en arabescos, por lo general concentrada en el centro del cuadro, alrededor de un grupo de árboles o matorral, mientras a los lados, la composición se abre al horizonte, en un deseo de espacio abierto.

Antes que Snayers, inventa la representación "a vista de pájaro" de ciudades sitiadas.

La factura de este pintor no es uniforme. A veces peca de excesivamente cuidadosa, poco empastada, resultado de un trabajo demasiado esmerado y lento. Pero otras veces, demuestra una ejecución atrevida y rápida, dejando ver los trazos del pincel. También, es verdad, que muchas de sus obras son en gran parte obra de su taller.

Dentro de los pintores de marinas, que tocan el tema bélico, a la manera holandesa, se encuentra Andries van Ertvelt, que trabajó en la primera mitad de siglo. Dos marinas del pintor tiene la colección del Prado. Una (491) depositada en el Museo Naval, en el cual varios navíos armados navegan cerca de la costa y uno de ellos, desarbolado, va a la deriva. Al fondo a la derecha unas fortificaciones de las que destaca una torre. La otra, "Batalla naval" (492), se conserva en el Museo de Cáceres.

Peeter Snayers partiendo del tipo de composición de su maestro, Sebastián Vrancx, lo desarrolla y

enriquece, agranda el formato y clarifica la narración, pero perdiendo la gracia de su arcaísmo.

El pintor había servido a Alberto, Isabel Clara Eugenia y Leopoldo Guillermo, archiduques de los Países Bajos desde 1621 y de su mano hay catorce grandes telas en el Museo del Prado. También hay doce en Viena y cuatro en Bruselas. Los grandes lienzos, que representan batallas históricas, son hábiles reconstrucciones de los acontecimientos, en los cuales el movimiento de los ejércitos se puede observar como a vista de pájaro, de forma panorámica, en donde el cielo casi no se ve y se dibujan en una inmensa planicie las ciudades y las obras de fortificación de sitiados y sitiadores. En la parte inferior del cuadro, en un primer plano estrecho, se suele pintar una escena movida, de género, con pequeñas figuras pintorescas, llenas de movimiento, trabajadas con cuidado y coloreadas vigorosamente. Es, según decía Max Rooses, como una carta geográfica coloreada que llena el fondo, mientras el primer plano está ocupado por un incidente pintoresco, reuniendo dos cualidades divergentes, la

exactitud y lo pintoresco ²⁸².

Sus principales méritos son el orden, la fácil lectura, el movimiento, la expresión dramática y la pintura de atmósfera. En algunos de sus cuadros se sabe que se ha ayudado de planos, aunque en la mayoría no haya viajado, para ver el paisaje sobre el terreno.

Su paleta sobria, está basada en grises o verdes plateados, por los que el artista sentía una gran predilección, avanzando de los tonos locales de Vrancx hacia la pintura de atmósfera. Su luz es clara.

Fuera de la pintura de historia, realiza cuadros de género bélico, pero que no se distinguen, a veces, de los de su maestro. El tema, tipo de personajes y hasta la paleta pertenecen al repertorio de Vrancx. La factura es más suelta, vigorosa y nerviosa. Sus caballos son algo más fogosos, la acción más dramática y natural.

Con él, el género inspirado por la vida militar adquiere un gran prestigio, arrastrando tras de sí a una generación de pintores que le toman por modelo.

El "Choque de caballería" (563), número 1735 del

Prado, firmado y fechado en 1646, es una de las obras más personales de este autor.

"Ici, la facture hardie et libre - liberté qui tourne parfois à la négligence - se caractérise par des formes nerveuses aux contours tourmentés, voire déchiquetés. Les chevaux se contorsionent en tombant ou se cabrent avec frénésie; queues et crinières frémissent" ²⁸³.

Había multitud de cuadros de Snayers en las colecciones españolas. Quitando los de historia, que hemos tratado en otro capítulo, consta en el inventario del marqués de Leganés de 1655, un cuadro de la "villa de horme en boemia... otra... del sitio de la villa de menignan en Boemia... otra del sitio de la villa de pargaditz... otra del sitio de menignar en Boemia... otro cuadro de la retirada que hizo el conde de Buquoy sobre la puente de Wiena", todas ellas teniendo como protagonista al conde de Buquoy. De esta misma colección era, también, la "Batalla de Nördlinghen", el "Sitio de Juliers", ocho batallas más y un "Choque de caballería" ²⁸⁴. En la almoneda de Peñaranda estaba el

"Sitio de Valenciennes", hoy en la colección Harrach de Viena. La antigua colección de E. le Roy tenía una "Rota de Halberstadt", en la cual interviene el conde de Tilly en el año 1627. Otro hecho histórico y de la misma colección tiene como asunto "La rota delante de Praga del Cont. Palatino del reno por el duque de Bayera", suceso que tuvo lugar el 8 de noviembre de 1620 ²⁸⁵. La colección de José de Madrazo conservaba un "Combate de caballería" y otro titulado "Alto de soldados de caballería en una venta" ²⁸⁶. Batallas, campamentos, marchas y choques de caballería tenían las colecciones de la casa ducal de Osuna ²⁸⁷, de la familia del marqués de Remisa ²⁸⁸. Las colecciones reales contaban con seis campamentos, una "Toma de una plaza" y dos marchas ²⁸⁹. Una batalla tenía la antigua colección Salamanca, una "Marcha de un destacamento" y un "Choque de caballería", la colección Soult, la antigua colección L.M.R., una batalla y un choque de caballería, procedentes de la colección Salamanca. Había varias batallas de Snayers en el Palacio de San Telmo ²⁹⁰. El comerciante N. van Beringhen de

Bruselas, había adquirido para la marquesa de Torres, en España, diversas obras del pintor por la suma de 300 florines ²⁹¹.

Los episodios de pillaje o matanzas, como el "Pillaje en una aldea" (582), de la antigua colección Pacully,

"prennent un autre accent car l'artiste allie, à une visualisation plus rude et plus âpre du sujet, le tragique du paysage, gorges profondes, roches, sapins étêtés..." ²⁹².

Entre las que se conservan existe, de una colección privada de Madrid "La entrada del archiduque Leopoldo Guillermo en una ciudad" (558) y, de la colección Perinat, "Isabel y Alberto con su Estado Mayor" (559). En el Palacio de Carlos V de Granada, depósito del Prado, número 1735, hay un "Choque de caballería entre españoles y neerlandeses" (563), firmado y fechado en 1641. Una "Batalla a caballo" (569) se encuentra en la colección Milá de Barcelona, y otra (572) es propiedad del marqués de la Torreccilla. De colecciones privadas, también, hay una "Batalla"

(575), "Tropas en la toma de una ciudad" (574), dos "Choque de caballería" (580) y (581), y una "Plaza fuerte en Flandes" (573) ²⁹³.

Pierre Meulener se dedica muy frecuentemente a este género. Su producción se concentra especialmente entre los años 1642 a 1654, año este último en el que muere. En el estilo imita a Snayers, hasta en los cuadros de grandes temas históricos. La composición es parecida. La paleta algo menos clara, con los colores locales poco acentuados y algunos toques rojos, azules y amarillos, en la indumentaria de los caballeros, dentro de una tonalidad general "beige verdâtre" ²⁹⁴.

Su factura, más calmada, no puede competir con el toque vivo de Snayers. En las representaciones de las plazas fuertes se coloca en un punto de vista más bajo que Snayers, que permite destacar los accidentes del terreno, sin que le interese siempre mostrar una vista panorámica de la batalla o sitio, mientras enfatiza la figuración del primer plano y "volontiers, il tire parti, pour les lointains, des nuages délicatement colorés, créés par la fumée des mousquets" ²⁹⁵.

Pertenece fiel, a diferencia de Snayers en sus últimos años, a ciertos rasgos de arcaísmo derivado de Vrancx, presentando ciertos convencionalismos como el cadáver en diagonal en primer plano, etc.

El Museo del Prado conserva en su colección varios cuadros de este pintor. La "Defensa de un convoy" (521), con el número 1565, representa el convoy a la izquierda y a la derecha y al fondo grupos de soldados. Fue adquirido por Isabel de Farnesio con el número 1566. En 1746 los cita el inventario de La Granja y luego se encuentran en el Palacio de Aranjuez, en la pieza de los gentilhombres. Es una tabla de pequeño tamaño, 52*79 cms. El "Combate de caballería" (525), número 1566, que hace pareja con el anterior, se ve una lucha encarnizada entre jinetes en un claro de un bosque. "El primer plano en sombra diagonal es recurso característico en obras de Snayers, igual dependencia al maestro se observa en los modelos de caballos" ²⁹⁶.

El "Choque de caballería" (524), que tiene el número 1883 del inventario actualizado, destaca a dos jinetes en primer plano en el fragor del combate,

mientras hacia el fondo continúa la contienda confundiéndose las figuras en el polvo y humo de la acción. En 1794 lo recoge el inventario del duque de Arco y, a partir de 1931, se deposita en la Embajada de España en Argentina. Como los siguientes son cobres de muy pequeñas dimensiones.

La "Carga de caballería" (527), número 2527, tiene una disposición parecida a la del cuadro anterior. Su factura es mucho más suelta y rápida. Ingresó en 1930 como legado de Xavier Laffite. Como pareja de la anterior, hay una "Escaramuza de caballería" (526), que representa en primer plano y en el centro, al igual que los dos cobres anteriores, a un caballero en caballo tordo. Repite también la disposición, tan cara a su estilo, de la "diagonal hacia el fondo en perspectiva acentuada y el jinete a contraluz en primer plano"²⁹⁷. Del legado de la duquesa de Pastrana de 1899, hay un "Choque de caballería" (523), con una composición semejante a la del número 1883. Es una tabla de 49*64 cms.²⁹⁸.

De colecciones privadas hay un "Choque de

"caballería" (522), firmada y fechada en 1650. Es una tabla en la que el pintor ha empleado una factura abocetada y ágil, con una atmósfera de humo y polvo, dentro de una tonalidad de grises, poco usual en el pintor. Las figuras adquieren también unas proporciones que llenan el cuadro. Díaz Padrón cita en su Tesis otro "Choque de caballería" (529) de una colección privada de Madrid, y una "Batalla" (528) de la colección Escudero y de colecciones antiguas había también obras de Meulener, como una "Batalla" en la colección real o dos en la de M. R.

De Peeter Boel hay en el Prado un cuadro titulado "Armas y pertrechos de guerra" (482), que repite la composición de los bodegones típicos flamencos. Dos colecciones privadas de Madrid ²⁹⁹, conservan batallas (489) y (490) de Paul Casteels, maestro en los años 1649-50, imitador de Snayers por la composición y la factura, pero el color es más oscuro y la acción más movida. Luz y color se combinan estrechamente ³⁰⁰.

Nicolas van Eyck, maestro en 1633, es un epígono de Snayers, influenciado también por Teniers "laissant

paraître sa gaucherie et une sorte de naïvité dans la raideur des personnages, parfois hors de proportion par rapport à leur entourage" ³⁰¹. De él hay en el Prado dos obras, un "Combate naval entre turcos y malteses" (494) y una "Marina" (495). En el primero se representa el combate artillero entre una nave maltesa, que lleva la bandera con la cruz, y una turca, en la izquierda del cuadro. Una barca se hunde en el primer plano y los naufragos son recogidos por otra. En el segundo hay unos barcos de guerra en el fondo y, en primer plano, unas barcas a contraluz. Se recogen en el inventario de Carlos IV, en 1815. Según Rothlisberger, sigue el estilo de Claude Lorrain ³⁰². Hay o había cuadros de otros pintores como, David Vinckeboons, Simón Vos (662), Jan Wildens (633) o Hendrick Verseeurinf.

A mediados de siglo trabajan una serie de pintores de segunda fila. La colección real tenía un "Campamento de soldados" de Robert van den Hoeck. Sus cuadros son de pequeñas dimensiones, poblados de una multitud de figuras minúsculas, dibujadas con toda precisión, dedicándose a diversas ocupaciones, bajo una gran

extensión de cielo y en grandes espacios descubiertos³⁰³. De Lambert de Hondt había un "Combate de caballería" en el inventario de La Granja de 1746³⁰⁴. Con el mismo nombre existían dos pintores, uno de ellos muerto en 1665, que se aproxima al estilo de Vrancx y de Snayers. El otro era autor de cartones para la fábrica de Gobelinos y talleres de Bruselas, que imitaba a van der Meulen³⁰⁵. Atribuido a Jacques d'Arthois existe un "Paísaje con figuras" (618) en el Palacio de San Ildefonso que representa, verdaderamente, una escena de pillaje a unos campesinos, algunos de los cuales han sido hechos prisioneros, mientras otros huyen. Pero el verdadero protagonista es el paisaje, que es una representación fiel del de los bosques y campos de los alrededores de Bruselas. El Prado cuenta con varias obras de este pintor. Sus composiciones tienen una ordenación lógica, de colorido sin estridencias y de factura larga³⁰⁶. El dibujo es muy correcto y emplea las luces con gran perfección. Sus árboles son de una gran belleza y sus hojas parecen moverse bajo el soplo del viento. Dentro

del paisaje suele incluir algunas figuras, cuya calidad no desdice de las de David Teniers o las de Crayer. Temas históricos como la "Toma de Catania" (498), "Expedición de Sicilia" (499) o la "Batalla de Pavía" (500) pertenecen a Guilliham van Herp. Los dos primeros, de colecciones privadas, los hizo junto con J. van Kessel. El último está en Las Palmas de Gran Canaria³⁰⁷.

En la segunda mitad de siglo destaca la figura de Adam-François van der Meulen. En sus comienzos fue pintor de escenas militares al estilo de Vrancx y Snayers y, del último de los cuales, fue discípulo. Luego pasará a ser el historiógrafo de Luis XIV.

Desde sus primeras obras ya se nota el toque graso, fácil, rápido y ligero, que le caracteriza. Tiene un gran sentido decorativo y de la elegancia. La composición, aún en el caso de que tenga muchos personajes, es siempre aérea y legible. La luz juega en él un papel ordenador que no ha aprendido de ninguno de sus predecesores. El primer plano está frecuentemente a contraluz. A este primer plano sucede un segundo

plano luminoso, con algún golpe de luz sobre un caballo de capa clara. Rodeando todo de atmósfera, Meulen reserva algunos toques de color vivo, rojo, amarillo, que eviten la monotonía.

El caballo fue para él el animal noble por excelencia, pintándole con toda perfección en muy diversas actitudes, aunque también lo emplee para fines decorativos. Desarrolla al límite las posibilidades abiertas por Rubens y Van Dyck con el retrato ecuestre y por Snayers con las cabalgadas. Las capas de los caballos son muy variadas, pasando del gris al "beige" o al blanco y, sus colas y crines, de una factura perfecta, pintando con maestría las monturas. En la indumentaria de los personajes emplea los mismos colores que Teniers, un poco de rojo, ocre, "beige" y lila. "Le paysage en coulisse se distingue par un premier plan sombre, servant de repoussoir. La lumière est atténuée et mêlée d'ombre..." ³⁰⁸.

Los cuadros que pinta para Luis XIV son un canto al fausto real. Pero no le interesa, como a Snayers, el reconstruir el movimiento de los ejércitos o la

panorámica de las fortificaciones de la plaza sitiada o del ejército sitiador. No pretende dar una imagen realista o dramática de un combate. Aunque utiliza algún croquis suyo sobre el terreno del asunto militar, que permite reconocer fielmente, por ejemplo, una plaza o el ejército en marcha, no representa nunca episodios sangrientos y por ello escoge el momento antes o después del sitio. La guerra es, para él, sólo una parada militar, en donde un conjunto apacible de nobles, delante de unas tiendas de campaña abigarradas, inspeccionan el horizonte. Aunque el artista asistió a los acontecimientos a los que asistía el rey, sólo captaba de la realidad lo anecdótico.

El Museo del Prado tiene dos obras de Meulen, un "General saliendo a campaña" (507), número 1349, firmado y fechado en ¿1660?, y un "Choque de caballería", número 1563, firmado y fechado en 1657. En el primero se ve, en primer plano, una carroza y su séquito. Al fondo, varios grupos de soldados. La composición es la típica de Meulen, un primer plano a contraluz, donde coloca algunos personajes y, iluminado

con colores vivos, un segundo plano. Probablemente representa a Luis XIV saliendo de Vincennes. Hay tres réplicas en los museos de Edimburgo, Leningrado y en la Galería de Dresde. El paisaje puede estar hecho en colaboración con d'Artois. El caballo tordo de la derecha tiene como "fuente un grabado de P. de Bailleu, según el retrato de Alberto de Ligne de van Dyck" ³⁰⁹. El cuadro se inventaría en 1774 en La Granja. El "Choque de caballería" tiene lugar en el centro del primer plano y sobre un puente que hay más al fondo y a la izquierda. El estilo es todavía fiel a la manera de Snayers, aunque ya ensaye con los efectos de claroscuro y movimientos de masas, dentro de una composición violenta.

Hay bastantes obras de este pintor en colecciones particulares españolas. Entre las representaciones históricas se encuentran "Luis XIV de Francia en batalla" (508), en Lloret de Mar; "Luis XIV de Francia y su Estado Mayor" (509), en Barcelona; "Visita a Luis XIV en el campo de batalla" (510), y "La Reina deja el castillo de Agosta" (511), firmado por Meulen y van

Kessel y fechado en 1663. Entre los cuadros de género estan "Paisaje con soldados" (512), "Batalla" (513), "Descanso de soldados" (516), "Ejército en marcha" (517) y "Soldados a la entrada de un pueblo" (518). También había un "Simulacro de combate" (514), en la colección Lázaro y una "Batalla", en la almoneda de la casa ducal de Osuna.

Otro gran pintor de escenas de género militares es David Teniers y del cual hay, también, muchas obras en las colecciones españolas. En 1632 ingresa en la Guilda de Amberes, su ciudad natal y en 1651 es llamado por el archiduque Leopoldo Guillermo y luego trabaja para Juan José de Austria, trasladándose a Bruselas. Su técnica es menuda y vivaz.

Sus cuerpos de guardia van a tener gran éxito y van a ser repetidos infinidad de veces por sus imitadores. Cuerpos de guardia tenían las antiguas colecciones del duque de Osuna ³¹⁰, José de Madrazo, Salamanca y Luis Felipe ³¹¹. El Museo del Prado tiene un cobre (598) excelente de este asunto, número 1812, en donde hay, en primer plano, un joven a la izquierda

y una bandera que cruza el cuadro en diagonal y, delante de ella se ven piezas de armaduras, armas y pertrechos bélicos, que es el centro de interés del conjunto. Al fondo un grupo de soldados juega a las cartas. Un foco de luz que viene de ventana alta a la izquierda, contrasta los planos. Había una réplica en el comercio de Bruselas, en 1919, y una copia en la colección de los marqueses de Remisa. Forma parte del inventario de Carlos IV, en la Casita del Príncipe³¹². Atribuciones y copias, tanto de David como de Abraham Teniers, hay en el Prado, números 949 (611), 940 (612), 1783 (614) y 1784 (613). Por último la Capitanía general de La Coruña tiene un "Cuerpo de guardia con la liberación de San Pedro" (617), número 1838 del inventario del Prado, copia de Teniers.

También pintó otras escenas de género como "Soldados fumando", de la antigua colección de Alba, "Soldados jugando" (607), en el convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, una "Batalla" (608), de una colección privada³¹³, copia de la que se conserva en el Palacio Real, "Asuntos militares" de la antigua

colección Alba ³¹⁴, una "Fortaleza" y unos "Soldados" en el antiguo Alcázar ³¹⁵. El "Vivac" (599), número 1811 del Prado, donde se representa, en primer plano, un soldado al que están quitando las botas y otro que coloca la armadura en una especie de armazón. En el fondo un grupo de soldados juega y bebe junto a una chimenea. A la izquierda, la habitual "naturaleza muerta" compuesta de armas, piezas de armadura y pertrechos de guerra ³¹⁶. Otro cuadro del Prado, "El soldado alegre" (600), número 1790, presenta, en primer término, un soldado sentado y fumando una pipa y sosteniendo una copa con su mano derecha. Hacia el fondo y en medio de la penumbra un soldado duerme la borrachera y otro fuma. "El estilo es libre y sobrio de color. La influencia de Brouwer es sensible en esta composición..." ³¹⁷.

Entre las obras de asunto histórico pinta con van Kessel el cuadro titulado "Moncada derrota a los insurrectos" (592), de una colección privada. En la antigua colección Pastrana se conservaban la "Partida de don Juan de Austria para los Países Bajos", la

"Llegada de don Juan de Austria", y un "Encuentro con la flota turca", todos ellos formando una serie de las mismas dimensiones ³¹⁸. El antiguo Alcázar tenía dos cuadros de la "Entrada de don Juan de Austria en Bruselas" ³¹⁹. Hay una "Batalla" (597) en el Palacio de Oriente, cuyo protagonista es don Juan de Austria en una carga contra el enemigo. De la historia de Armida y Reinaldos de la "Jerusalén Libertada" de Taso, hay dos cobres de asunto bélico: "Proezas de Reinaldos frente a los egipcios" (609) y "Armida en la batalla frente a los sarracenos" (610)³²⁰. Una copia de Teniers tiene como título "Entrada triunfal de don Juan José de Austria" (615), adquisición del Prado y depositada en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Haciendo juego con esta obra y en el mismo lugar una "Sorpresa de una plaza fuerte durante la noche" (616), que probablemente sea la de Valenciennes, acontecimiento que tuvo lugar el 1 de agosto de 1656.

A caballo entre el siglo XVII y XVIII están los pintores van Bredael, Jean-Pierre, Jean-François y su hermano Joseph. Jean-Pierre imita a Brueghel de

Velours, ilustrando los hechos de armas de Eugenio de Saboya que se conservan en el Museo de Viena, y Jean-François, como su hermano imitan el estilo de Wouverman³²¹. El museo de Valencia conserva, de uno de ellos, un "Ataque de caballería" (483).

PINTURA FRANCESA

Con Jacques Courtois, que es un pintor lorenés, naturalizado romano, el tema militar adquiere el "valor de crónica contemporánea y documento de la época"³²².

Courtois, que había emigrado a Italia con su hermano menor en 1636, era conocido en Roma como "Il Borgognone delle Battaglie", y había servido como soldado, durante tres años, en el ejército español en el Milanesado. Por tanto conocía por experiencia el ambiente militar. A pesar de ingresar en la Compañía de Jesús en 1657, no perdió el interés por el mundo militar, ni el de la pintura³²³.

En sus primeras obras, como se puede observar en los lienzos conservados en la Pinacoteca Vaticana,

todavía recuerda el momento que le precede, con composiciones algo estáticas. Poco después, se va incrementando la tendencia a imprimir más dinamismo a la escena, aunque los movimientos tienen algo de estereotipados y no se recibe la impresión inmediata de la masa en movimiento. Al final de su primera etapa realiza composiciones agitadas. Las figuras, que llenan el espacio, adquieren naturalidad y agilidad, y el movimiento se encuentra en todas partes, banderas ondeando o en las crines de los caballos. Aunque sus fondos estén repletos de varios objetos, torres, ciudades o castillos, y sus cielos de densas nubes en claroscuro y del humo de la artillería, se han pintado de tal manera distantes y difuminadas que se integran perfectamente en el conjunto del cuadro.

En la segunda etapa de su producción se hace evidente su gusto por rellenar todo el lienzo con imágenes y figuras en movimiento, a las que Courtois inyecta convicción, animación y vigor. "Gradualmente e meditatamente infatti egli giunse ad accogliere... tutti gli orientamenti più rilevanti e tipici del

barocchismo imperante della Roma del XVII secolo" ³²⁴. Influido por la pintura de Salvator Rosa, dentro del aparente movimiento frenético y caótico hay una composición perfectamente ordenada, que permite seguir todas las fases de la acción y cada uno de los episodios del combate, con una puesta en escena muy teatral e italiana. Juega casi siempre con los mismos temas: "mêlées furieuses au premier plan, lointains fumants, fuyards, cadavres jonchant le sol à perte de vue" ³²⁵.

Aunque no siempre se basara en la experiencia directa, da a sus obras un verismo tal, que asombra a sus contemporáneos. Representa la indumentaria de su época, aunque sin la meticulosidad de los flamencos. Sigue paso a paso, en las batallas históricas, las características que recogen los historiadores del momento. La descripción topográfica es tan esmerada que supone un antecedente de la pintura de historia del siglo XIX. Decía de él el biógrafo Lione Pascoli en 1730: "ben si conosce che egli era stato del mestiere; perché ha reppresentata nuda, semplice e pura la

verità, ed in ispecie ne' fumi, ne' fuochi, negli spari della moschetteria e delle bombarde, negl'incontri, negli attacchi, e ne' fervori delle mischie con tanti vari accidenti così ben espressi, ed imitati, che par di vedere i veri guerrieri fieramente insieme azzuffati combattere, fedire, cadere, fuggire, grondar sangue, morire, vincere e trionfare" ³²⁶.

Prácticamente, en las colecciones españolas, la pintura francesa está únicamente representada por Courtois. De las colecciones antiguas se conocen batallas en la de García de la Huerta ³²⁷, don Luis de la Portilla ³²⁸, Alba ³²⁹, conde de Molina de Herrera ³³⁰, y palacio de los condes de Montenegro ³³¹.

Entre las que se conservan, el Museo del Prado tiene una "Batalla entre guerreros clásicos y orientales" (671), número 2242, que estaba en el Palacio Real ya en 1814, dentro de la colección de Carlos IV. En primer plano un nutrido grupo de jinetes combaten entre sí, algunos de ellos descabalgados o caídos sobre el terreno. A la derecha, el abanderado cristiano. Al fondo, una ciudad y montes que se ven a

través de unas ruinas, que con su carácter pesante y las líneas rectas, da el equilibrio necesario al movimiento desenfrenado de los combatientes. Árboles y follajes completan la puesta en escena de Courtois. Los contendientes parecen romanos, mientras sus enemigos con sus turbantes, guerreros orientales. La lucha se establece con armas blancas, espadas, lanzas y venablos. Las actitudes de los personajes de un singular dinamismo y fuerza expresiva, están reforzados con una gesticulación muy teatral, pero convincente.

"Los colores, peculiarmente contrastados y magníficamente puestos en valor por el acertado juego de luces y sombras; el movimiento general, resuelto en auténticos remolinos en los que participan hombres y bestias, y la ágil disposición de las figuras, distribuidas en grupos de aparente desorden, cuya estructura interna muestra una cuidada adecuación al conjunto" ³³².

También contrasta el primer plano, de formas definidas con el segundo, deshecho en sus perfiles, que

dirige insensiblemente la atención del espectador hacia el fondo de la escena, en donde el celaje, completa la obra con su espacialidad indeterminada y variedad de tonalidades.

Otro de los lienzos del Prado es La "Lucha por la posesión de una fortaleza" (672), número 2243, en donde la lucha se establece en diferentes planos subordinados al primero. El humo de la pólvora o de un incendio, las nubes y los combatientes, crean ese peculiar dinamismo que anima las obras de este pintor, contrastado esta vez por el equilibrio estático de un amplio paisaje, subordinado a la acción. No hay un deseo de presentar un protagonista o destacar a una de las facciones, ni describir los pormenores del combate o las anécdotas de un acontecimiento histórico. Se trata de introducirnos en el interior mismo del combate. La factura es de

"toque rápido, breve y nervioso, con que elabora todos y cada uno de los detalles de los protagonistas principales, esbozando las siluetas de los más alejados, desdibujando contornos remotos, desarrollando peculiares efectos de

retorcimiento y agitación en las formas y fijando gestos y actitudes con idéntica sensación de dinamismo al marcar con acierto la relación entre las figuras de las diversas escenas" ³³³.

También pertenecen al Prado las siguientes obras: "Carga de caballería" (673), número 2527, "Escaramuza" (674), número 2528, tres choques de caballería, el número 2245 (681), el número 5535 (676), depositado en la Capitanía General de La Coruña, y el número 7133 (680), depositado en el Museo de Pontevedra. También hay dos "Batallas con los turcos" (659) y (660) en la colección Carreras Candi de Barcelona, el "Combate a caballo" (661) de la colección Milá, cuatro choques de caballería (662), (663), (664) y (665) y dos batallas (682) y (683) en el Patrimonio Nacional ³³⁴, dos batallas en el Museo Cerralbo (677) y (670) ³³⁵, un "Combate de caballería clásica" (678) y una "Escaramuza a caballo" (679) en la Presidencia del Gobierno ³³⁶.

Hay otros conocidos pintores de batallas franceses, como el llamado "Martín de las batallas", discípulo de van der Meulen, que le sucederá como

pintor aúlico a la muerte de éste, o Joseph Parrocel, que conoce a Rosa y Courtois, pero de los que no hemos podido encontrar obras en España.

De Jean de Boullogne, llamado "Valentin", pintor que trabaja en el primer tercio del siglo, había una "Reunión de cuatro soldados y una gitana diciendo la buenaventura a uno de ellos", en la antigua colección de José Madrazo ³³⁷.

Etienne Allegrain, que trabaja a caballo de 1700, había realizado en 1688 algunas vistas de Versalles, para la galería del Trianon. Pinta para el Rey Sol en 1695 y en la Ménagerie en 1700. Sus cuadros son difíciles de distinguir de los de su hijo, y no firma, normalmente, sus obras. En algunas de ellas demuestra condiciones para la composición. Imitador de Poussin, consigue armonizar y contrapesar los diversos elementos de la composición, excepto el colorido ³³⁸. De este pintor había una "Escena de batalla" (773) en el Comercio de Madrid, en 1990.

PINTURA HOLANDESA

El pintor holandés de batallas por excelencia en nuestras colecciones es Philips Wouverman, aunque se dedicaba también a las escenas de género de cacerías, escenas frente a una posada o en una herrería, dando siempre gran importancia a los caballos. Sus cuadros solían ser de pequeñas dimensiones. En sus primeras obras hay cierta afinidad con Pieter Verbeeck y Jan Wijnants, pero fue decisiva para su evolución la obra de Pieter Laer, llamado "Bamboccio", que hacía cuadritos de la vida callejera de la gente modesta. Goza de un toque elegante y decorativo que junto a sus delicadas gamas frías y su técnica fluida y aérea van a ser las claves de su éxito. Autor muy prolífico, murió rico, y se convirtió en uno de los pintores más estimados del siglo XVIII. Todas las cortes de Europa adquirieron cuadros suyos ³³⁹.

El Museo del Prado conserva un "Choque de caballería" (646), número 2153, en el que se batían los jinetes con fuego de pistoletas casi a bocajarro. Estaba en 1746 en La Granja, entre las pinturas de Felipe V y pasó al Palacio de Oriente en 1814. La

"Refriega entre tropas enemigas" (647), número 2154, representa en primer plano y en medio del cuadro un jinete abanderado que arenga a los demás soldados. A su lado otro soldado, armado, empuña un venablo. A un lado y otro sigue la lucha. Al fondo una humareda y el celaje. Fue adquirido por Felipe V. El Patrimonio Nacional también tiene varios. Una "Escena de campamento" (648) en el Palacio de Aranjuez ³⁴⁰ y un "Jinete" (645) en el Palacio de Oriente ³⁴¹. El Museo Lázaro Galdiano tiene una "Batalla de infantería" (653) de su escuela ³⁴².

La colección real tenía varias batallas de Wouverman ³⁴³, la antigua colección Alba un "Alto de tropa" ³⁴⁴, y el marqués de Santa Marta un "Alto de oficiales en un campamento" ³⁴⁵.

Entre los pintores de marinas holandeses, en Jan Porcellis, que "marca la transición entre la fase realista temprana y la fase tonal...", los barcos nunca desempeñan un papel muy importante en sus cuadros. Su interés principal está en la atmósfera, los cielos cubiertos y los mares picados ³⁴⁶. De él existía un

"Combate entre turcos y cristianos", en la colección del marqués de Santa Marta ³⁴⁷.

En la obra de Willen van de Velde "El Joven", hay una primera etapa que pertenece todavía a la fase clásica de la pintura holandesa de marinas. Representaba barcos en violentas tempestades y también veleros en una calma chicha, conociendo a la perfección todos los tipos de barcos existentes. En las últimas décadas de su vida van de Velde, sin la calidad de sus obras anteriores, dota a la composición de mayor agitación y su toque es más rígido. En esta etapa casi sólo hace retratos oficiales de barcos y combates navales. "En estas obras se ha prestado más atención a la exigencia del documento claro y preciso de una acción en el mar que a la luz y los efectos atmosféricos" ³⁴⁸. De este pintor había una "Marina" en la antigua colección Alba ³⁴⁹, y un "Combate naval entre españoles y holandeses" ³⁵⁰.

Hay obras aisladas de pintores holandeses en la colección del Prado, como un "Choque de caballería" (637) de Herman van Lin, número 2120, una "Escena de

soldadesca" (639) de Anthonie-Steuvaerst Palamedes, número 2586, dos combates navales de Cornelis Claesz van Wieringen, números 2143 (647) y 2144 (644), y había dos campos de batallas de Eglon Hendrick van der Neer que estaban en el Palacio de La Granja ³⁵¹.

P I N T U R A S D E T E M A B E L I C O

C A P I T U L O I V

Antecedentes. El siglo XVI

PRIMER TERCIO

El primer tercio de siglo está representado, sobre todo, por Juan de Borgoña, con la Conquista de Orán de la Capilla mozárabe de la Catedral de Toledo.

El acontecimiento histórico tuvo lugar el 17 de mayo de 1509 y dió lugar al encargo de Cardenal Cisneros en 1514 para la Capilla mozárabe de la Catedral de Toledo. Para su realización el pintor podía haber contado con testigos de la acción como el propio Cardenal o el Dr. Cazalla, luego obispo de Troya ³⁵², y se puede seguir los hechos con fidelidad. Es una obra, por tanto, entre las que Beruete considera con valor histórico, si bien relativo. Es decir, de aquellos artistas que "sin haberlo presenciado (el combate) se ha verificado en su tiempo, ha recogido en él referencias y testimonios y ha sentido la natural impresión que el medio ambiente en que vivía ha sufrido ante el acontecimiento..." ³⁵³. Las otras dos clases a las que hace referencia Beruete son: el artista como testigo de la acción y la del artista que representa un

hecho muy alejado de su época.

La representación topográfica es convencional pues Mazalquivir figura como la fortaleza de la derecha³⁵⁴. Es curioso observar las fortificaciones y la toma de la ciudad que se parecen a ciertas miniaturas del siglo XV como, por ejemplo, la del "Libro de hechos de armas y de la Caballería" de Christine de Pisan hacia 1420, u otras francesas de la segunda mitad del siglo XV³⁵⁵. Torres y murallas semejantes se pueden ver en las obras de Ghirlandaio, seguramente su maestro, como en la "Adoración de los Pastores" de la Capilla Sassetti. Es pues muy posible que utilizara algunos grabados para componer este fondo convencional o se inspirara en algún tapiz, aunque, quizás, tenga que ver con Toledo o sus alrededores.

El protagonista es el mismo que le encarga la obra, el Cardenal Cisneros, pero no se destaca ni en la toma de Orán, en la que aparece cediendo la derecha probablemente a Pedro Navarro y que por el tamaño se pierde dentro del total de la acción, ni tampoco en el "Desembarco del Cardenal" o su "Regreso", en donde si

bien son de mayores proporciones todas la figuras, el Cardenal no adquiere excesiva revelancia, sobre todo en la segunda. No llega pues a ser una batalla sin héroe de las que habla Saxe, como luego hará Falcone, creando escuela entre los pintores batallistas, pero tampoco es un "retrato" ensalzador, con batalla al fondo, como los que veremos en el Salón de Reinos del Buen Retiro.

El tema central representa dos hechos simultáneos, al modo gótico: la conquista de la Sierra entre Mazalquivir y Orán con la toma de una aguada, y la Conquista de Orán ³⁵⁶. Se representa la derrota a campo abierto con apenas motivos cruentos y la lucha sin resolver ante las murallas.

Los frescos que se encargan para una capilla de la Catedral y que no parecen insistir como hemos visto, en la autoalabanza de Cisneros, ni en el dramatismo, no son comunes a la sensibilidad ni estilo de Juan de Borgoña, como tampoco la acción le es propicia por su formación toscana. No parece preocuparse de los efectos y consecuencias del combate, aunque sí es posible que intentase entusiasmar a nuevas empresas como pensaba un

siglo después Gaspar Gutiérrez de los Rios en su "Noticia General para la estimación en las Artes" (1600) ³⁵⁷. Pero lo más probable es que el fin del encargo tuviera un motivo fundamentalmente religioso, como luego Felipe II al fundar El Escorial para honrar a San Lorenzo.

El sentido del cuadro, que por un lado sigue la crónica del suceso, pero que por otro dispone un escenario convencional, es realista aunque no concreto y tiene el valor de reseñar los datos históricos y, a la vez, ilustrarnos en relación con la indumentaria militar, el armamento, los retratos, quizás, de algunos personajes históricos (El Cardenal, Pedro Navarro, Villarroel, jefe de la caballería, el canónigo Algora, etc...), la táctica del asedio de las ciudades o de los encuentros, las carracas, fortificaciones o, como dato curioso, las dos piezas de artillería delante de las tropas que preceden al Cardenal.

Si tenemos en cuenta la crítica estética del siglo y en especial a Felipe de Guevara, cierto rigor histórico queda asegurado cuando dicho autor insiste en

la "importancia del estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento..." ³⁵⁸, en un sentido distinto del paisaje, ya que también se da cuenta de las "relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuente el artista..." ³⁵⁹.

La influencia es italiana, tanto por ser fresco como por ser discípulo de Ghirlandaio, aunque con cierto matices flamencos ³⁶⁰.

En cuanto a la actitud del artista ante la guerra, de las tres que señala Busquets ³⁶¹, parece estar más próxima al sentido de cruzada, o guerra santa, pero con la dulzificación que la lejanía de peligro, una conquistada Granada, podía dar a la conciencia cristiana española del momento.

SEGUNDO TERCIO

Dentro del segundo tercio, encontramos, al principio, por las obras de Vermeyen para conmemorar

las victorias de Carlos V y, de nuevo, la conquista de Túnez, de Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en el Tocador de la Reina de la Alhambra. Poco después, a mediados de siglo, las hazañas del Emperador inspirarían frescos, como los de Guerra de Sajonia del Palacio de Oria o las victorias de la Casa de las Bóvedas del marqués de Miravell en Plasencia, hoy perdidas. También, de este momento, sería la batalla de Nanfredonia (?) de Juan de Juanes en la Iglesia de San Nicolás de Valencia y la de las Navas de Tolosa, en la capilla mayor de monasterio de Santa María de Huerta en Soria.

En el primer caso, Juan Cornelio Vermeyen, que se encargó pintar los personajes, y Pedro Coeck van Aelst, que lo hizo de las topografías de los lugares ³⁶², por deseo de Carlos V, fueron testigos de los hechos que narran. "In situ" ³⁶³, hicieron los bocetos que luego, en 1548, transformarían en los cartones que sirvieron a Guillermo de Pannemaker para terminar, en 1554, los excelente tapices que componen la serie ³⁶⁴. Estos tapices seguían frecuentemente al monarca, para adornar

sus estancias. A esta serie se le unió, poco después, la de María de Hungría y, quizás, sus grabados darían suficiente difusión a la obra.

Es, pues, una campaña representada por testigos en que

"la topografía aparece escrupulosamente respetada... la diversidad de sucesos y movimientos, los distintos modos de combatir la infantería y la caballería, la variedad de las naves, el pintoresco desorden de los vencidos contrastando con la regularidad de los batallones que permanecen de refuerzo,... " ³⁶⁵,

y tienen un valor documental de primer orden. También cabe destacar "la verdad de los rostros de los principales personajes" ³⁶⁶. Todo ello nos da idea del valor histórico que representa esta obra junto con su influencia en la pintura posterior. Dice Elías Tormo que sorprende la

"novedad de la composición, en tanto todos los tapices anteriores ofrecen un campo limitado, lleno de figuras; en éstos se pretende dar la

sensación de grandes espacios, las figuras disminuyen de tamaño extraordinariamente, se busca el efecto de perspectivas amplísimas, con un solo punto de vista y muy elevado; hay en ellos, como el precedente de los que habían de ser; los cuadros de batallas del siglo XVII,... llevó Vermeyen a las últimas consecuencias los principios establecidos por Van Orley en su tapicería de la Batalla de Pavía, del Museo de Nápoles" ³⁶⁷.

Destaca también el gran tamaño de las figuras del primer término de alguna de las composiciones, y los largos letreros con la intención de declararlo todo, aunque lograra "sabias composiciones difíciles y complicadas" ³⁶⁸, y "deseando hacer una obra clásica, hizo una obra aparatosa" ³⁶⁹. No es esta la opinión de Paulina Junquera, que alaba su "claridad narrativa (frente a)... las abigarradas composiciones que a fines del siglo XV se utilizaban para hacer estas crónicas tejidas" ³⁷⁰.

La actitud del artista es narrativa, casi la de un

reportaje objetivo. Los temas son proponderantemente navales. De los originales de Bruselas, se conservan diez paños: "El Mapa, Revista de tropas en Barcelona, Desembarco en La Goleta, Ataque a La Goleta, Combate naval ante La Goleta, Salida del enemigo de La Goleta, Toma de La Goleta, Toma de Túnez, Saqueo de Túnez y Reembarque del ejército en La Goleta", titulándose los paños perdidos, "Batalla de los pozos de Túnez", el octavo, y "El ejército acampa en Rada", el undécimo ³⁷¹.

El fin es crítico, aunque la presencia del Emperador no destaque especialmente, pero también representa el afán bélico de Carlos V, que tanto contrastaría con el administrativo de su hijo.

El sentido es realista y concreto y hay una incipiente preocupación psicológica, mientras la idea de la acción es todavía bastante atomizada.

En esta ocasión es el estilo del norte el que va influir en nuestra pintura bélica, desde que Van Orley inicia el nuevo estilo ³⁷².

Podemos concluir que en estos momentos, para las

representaciones bélicas en España, se da el paso decisivo desde el estilo propiamente gótico que hemos visto en Juan de Borgoña a una nueva forma de interpretar las hazañas del combate propiamente renacentista y que anuncia el siglo XVII.

Con independencia a la técnica, en el primero, fresco, en el segundo, tapiz, y que condiciona la obra, cabe señalar como principal diferencia el sentido de la perspectiva de Vermeyen, que apuntaba Tormo, frente al "campo limitado, lleno de figuras" de Borgoña. Se consigue mediante la variación del tamaño de las figuras, el punto de vista alto, panorámico, y por cierta disminución de la intensidad de los tonos que escapa a la composición consabida y convencional de los tres planos que dominaba entonces.

Julio de Aquilis y Alejandro Mainer pintan "La Conquista de Túnez" que se componía de ocho frescos, realizados en 1546, en el llamado Peinador de la Reina de la Alhambra de Granada, en el estilo romano de Juan de Udine ³⁷³, discípulo de Rafael y ayudados por varios pintores de Granada.

El zócalo, friso y techo se hallan decorados con grutescos y alegorías de las Virtudes ³⁷⁴.

Según Sánchez Cantón, que ha estudiado estas pinturas, existe una filiación artística de Vermeyen "como procedencia de inspiración" ³⁷⁵, el cual había realizado "ocho tablas sobre las jornadas del Emperador en Alemania", según decía Argote de Molina en 1582 ³⁷⁶, y que ya en 1564 se registran en el Palacio del Pardo. Aparte del parentesco que encuentra con los tapices de la Conquista de Túnez, observa la influencia de los tapices en "las cenefas, rótulos encima de las figuras y por la manera de tratar las lejanías" ³⁷⁷. Según el mismo autor, la obra debió de ejecutarse alrededor de 1550.

Se pinta al temple. El dibujo es a veces vigoroso, especialmente cuando se acerca o traba el combate, el modelado se realiza con sombras suaves y sabe dar la impresión de las masas de los soldados, teniendo efectos de claroscuro. Sin embargo, utiliza los rótulos para salvar la poca pericia en los retratos. Consigue el ritmo mediante la dualidad de los dos campos en cada

"momento" de la acción, aunque causando cierta pesadez, en aras de la claridad en la narración. Las desproporciones de algunas figuras, sus actitudes violentas, la falta de perspectiva y pérdida de relación del conjunto de algunas escenas, hacen pensar en la utilización de grabados de mayor calidad que la del propio artista, a quién no le falta por otro lado cierta exactitud en representaciones topográficas, como en el primer paño, al dibujar Ingolstad ³⁷⁸.

Establece el sentido de la narración por medio de la representación de fases sucesivas del combate, ajustándose bastante a las crónicas contemporáneas de testigos del hecho, como las de Diego Nuñez Alva, escritas en 1552 ³⁷⁹.

El fin de las pinturas parece estar relacionada con la cierta frecuencia con que los reyes se hospedaban en aquella casa solariega y, por tanto, áulico. El encargo sería de Bernardo Cruzat ³⁸⁰. La actitud del artista es meramente narrativa, con un sentido de cierto realismo, aunque con convenciones tales como las salidas de soldados en escaramuzas, que

se repite en varias composiciones. Le interesa la acción y consigue a veces expresarla, con cierta vibración bélica, a través, por ejemplo, de un grupo de lanzas o de las patas de los caballos.

TERCER TERCIO

La influencia italiana es preponderante con Lucas Cambiasso y sus cuadros sobre la batalla de Lepanto y en los frescos de la Sala de Batallas de El Escorial, o en los de los Peroli en el Viso del Marqués, y Passini en Alba de Tormes. Sin embargo, hay también cuadros flamencos que tratan el tema de San Quintín u otras victorias de Felipe II, que se conservan en El Escorial.

Este tercer tercio viene marcado, frente al anterior de raigambre alemana, por la influencia toscana y genovesa. Lucas Cambiasso realiza seis grandes lienzos con el motivo de la batalla de Lepanto. Cuatro están en El Escorial (Sala de la Trinidad y en una de las habitaciones de paso al palacio) y dos en el

Palacio de Almudaina de Palma de Mallorca. Con este artista se aprende en España un "mesurado naturalismo" que abre paso a nuestra primera generación barroca³⁸¹. Es el soplo del manierismo reformado y trentino. Aportaba una manera de componer más rica y ponderada y un colorido que parece inspirado en los venecianos.

Bajo su influencia se realizan los frescos de la Sala de Batallas por Lázaro Tavarón, Nicolás Granello, hijo mayor del Bergamasco, y Fabricio Castello. Intervino, en un dibujo de la batallas de Higuieruela, su hijo Horacio. Fabricio y Tavarón vinieron con Lucas, en 1583, por encargo de Felipe II. Su hijo Horacio marchó a su patria en 1586, un año después de la muerte del padre.

En 1584 se les encarga la batalla de Higuieruela que se tasa en 1589 y en 1590 se les hace el encargo de las de San Quintín e Isla Tercera, que se tasan al año siguiente. De Nicolás Granello, aparte de su contribución en la batalla de Higuieruela, se le tasan los dos testers ("Presa di Estrozi" y "Desenbarcaçion de la Terçera") y entre dos ventanas, el "Campo sobre

Urliens" y un friso sobre otra ventana. También se hallaban en el Antiguo Alcazar los dibujos de la batalla de las islas Terceras ³⁸².

Es, sin duda, el de mejor calidad, hijo y discípulo de Juan Bautista Castello, el Bergamasco.

Fabricio Castello es el hijo menor y aprendió con su hermano, Granello y con Francisco de Urbino. Restauró la aguada de Higuera y en el contrato de esta obra se recomendaba guardar exactitud en trajes, armas y en lo demás. Era tradición que la aguada era de la época, pero si algunos detalles parecen indicar que se tuvo delante tales lienzos, otros indican que se copiaron muy libremente ³⁸³. De Fabricio se tasó la parte entre ventanas que narra el cerco de San Quintín, la batalla, la toma y la conquista del Castillo. Se conservaba, en 1636, una estampa iluminada de la Toma de San Quintín en el Antiguo Alcázar ³⁸⁴.

Por último, de Lázaro Tavarón, que ejerció la pintura con el Luqueto, se le tasó, de entre las ventanas, el despliegue que se dió ante San Quintín, la toma de Ham y los dos paños que representan la acción

de Gravelinas ³⁸⁵. Luego en Italia continuó realizando frescos de tema bélico o histórico en Palacios, como los de Adorno, Negrotto y Grimaldi, que dejan ver el tratamiento manierista de las figuras, con fondos panorámicos de una visión aún primitiva y con colores ligeros, que crean un efecto de mosaico delicioso ³⁸⁶.

Para Serullaz el estilo es "tan pronto primitivo, como amanerado y ampuloso" ³⁸⁷ y recoge la opinión de M. Grabiell Rouches de que tales pinturas hacen pensar en las de Juan de Borgoña ³⁸⁸.

La batalla de Higuieruela se representa como una sucesión de escenas y para ello se fingen unos paños colgados de escarpas, recordando los lienzos del Alcázar de Segovia, de donde fueron copiados. Es mejor el primer sector y así fue considerado, al tasarse en 1589, por lo que es muy probable que pueda atribuirse a Granello. En relación a las batallas de la Tercera, San Quintín y Gravelinas "estilísticamente se insiste en la valoración de anécdotas aunque el carácter de los asuntos y, tal vez, la utilización de otras fuentes informativas, justifica sensibles diferencias de

ambiente" ³⁸⁹. También es digno de señalar el valor anecdótico de la batalla de Híguera.

Por todo lo dicho y a la hora de enjuiciar el valor histórico de estas pinturas, habrá que conceder bastante exactitud a la batalla de la Isla Tercera acaecida no hacía mucho. Seguramente, tienen parecido valor las batallas de San Quintín y Gravelinas, pues aunque los hechos sucedieron bastante antes de la ejecución de los frescos, se tienen noticias de que se inspiraron en los "disinios y en los lienços que estan pintados por Rodrigo de Olanda" ³⁹⁰. Existe una pintura en El Escorial de la segunda mitad del siglo XVI (?), que representa las diversas fases de la acción de San Quintín y que, probablemente, pueda haber servido de base a los cartones que harían Castello y Tavarón.

Como hemos visto, el carácter de las pinturas es narrativo, rico en detalles anecdóticos y de género. Dos razones motivaron su ejecución. Una entra dentro de la general que motivó la creación del Monasterio, es decir, la religiosa. Otra, tenía por objeto conmemorar

las victorias y, de rechazo, ensalzar al mismo que las impulsó, Felipe II. El sentido de estas pinturas fluctua entre los convencionalismos y ese tímido naturalismo anteriormente señalado.

Cabe plantearse la acusación de primitivismo, por un lado señalada por Venturi y por otra recordada por Serullaz, al hablar de la posible inspiración en la capilla mozárabe de Toledo. Desde luego, si comparamos estos frescos con el Salón de Reinos del Buen Retiro, hay que reconocer que la diferencia, en estos 40 años, es enorme comparada con casi un siglo que le separa de Juan de Borgoña. Los únicos que aportan algo nuevo son los testers de Granello.

Bajo el manierismo, con influencia miguelanguesa similar, los Peroli y quizás César Arbasía, procedentes de Crema, realizan los frescos del Palacio del Marqués de Santa Cruz, alrededor de 1586. Cabe destacar la fidelidad, casi cartográfica, con que representan las costas y plazas en sus batallas navales. Se nota distinta mano en las diversas zonas, pero aún no se ha podido deducir a quien corresponde cada parte. En

algunas escenas hay "cierta influencia veneciana en que el pintor nos deja ver su admiración por el Veronés"³⁹¹. De César Arbasía sabemos que era buen paisajista, según nos dice Pacheco.

Las composiciones de los techos de la cámara y antecámara nos parecen un claro antecedente de lo que iba a hacer luego Carducho y sus compañeros en el Salón de Reinos. Las de la Sala de Portugal o Galería están, sin embargo, más cercanos a lo que habían hecho Granello en los testeros de la Sala de Batallas o el Luqueto en sus cuadros sobre Lepanto.

Por lo demás y quitando lo legendario y convencional de los medallones alegóricos de los antecesores del Marqués, en el resto se puede repetir lo dicho en El Escorial.

Lo mismo decimos con la obra de Passini y Ruiz de Carvajal en Alba de Tormes, que representa la batalla de Mühlberg y que realizan entre 1567 y 1571³⁹².

Ante todo cabe recordar que es un siglo por lo general favorable a nuestras armas y hemos visto representar nuestros más gloriosas victorias, la

Conquista de Orán, la de Túnez, las victorias de Carlos V en Alemania, San Quintín, Lepanto, La Isla Tercera, las victorias del Marqués de Sta Cruz, y todas ellas no muchos años después de acaecidas. Es, pues, fundamentalmente una pintura de la época y de un sentido fundamentalmente narrativo y anecdótico.

A veces, interesa algo la exactitud topográfica. No hay mucha preocupación por el retrato. Y, aunque se representa al protagonista, no suele destacar excesivamente.

El fin suele ser conmemorativo, unido al deseo de ensalzar de una manera casi impersonal al que encarga la obra. Rara es la pintura de género en este siglo en España. Como excepción citamos el "Pais con soldados" de Brueghel "el Viejo" que conservaba la Colección García de la Huerta en 1840.

Dentro de unos modelos convencionales, los autores se adaptaban a los relatos anecdóticos de los hechos, interesados más en la acción menuda que en los efectos psicológicos.

Las influencias fluctuan, de lo italiano en Juan

de Borgoña a lo alemán con Vermeyen, para continuar, después, en lo italiano, toscano y genovés principalmente, con la excepción de ciertos cuadros flamencos, como los de Rodrigo de Holanda, que sirvieron de base a las composiciones para los frescos de San Quintín o los existentes aún en El Escorial, en el Salón del Trono y pasillo de los Mascarones, de los cuales hay varios de la segunda mitad del siglo XVI (?). Los inventarios reales recogen noticias de muchos más sobre estas batallas.

En relación al tema bélico, hay que recordar que existía al menos una batalla de Leonardo da Vinci en el Antiguo Alcázar, según el inventario de Carlos II ³⁹³, y que Fernando Yañez o LLanos colaboró con Leonardo en la famosa batalla de Anghiari.

C A P I T U L O V

Los cuadros de batallas y la historia de España

La historia de España hasta el siglo XVIII, que es la que tratan los cuadros que estudiamos, es generosa en acontecimientos bélicos en casi todo el mundo y en cualquier momento. Sin embargo, y como ya hemos advertido, el interés por conmemorar tales hechos, no ha correspondido a la importancia de los mismos.

Es muy curioso descubrir qué batallas importantes no se han elegido y por qué. Por el contrario, hay batallas, combates o acciones de segunda fila que sí se han representado.

La selección más "objetiva" va a estar representada por la Corona que, de vez en cuando, encarga series de las victorias más resonantes de su reinado. Los dos ejemplos más destacados son los de los anónimos flamencos del Patrimonio Nacional y la de los lienzos del Salón de Reinos. Mucho más "subjetiva" serán los encargos de la nobleza y del clero, que con tal de ensalzar las glorias de los antepasados o ilustrar la hagiografía de la orden, eligieran batallas o acciones de poca relevancia dentro del contexto

histórico real. Es natural también que cuando la suerte de las armas nos era contraria, no hubiese nadie inclinado a recordar los pocos éxitos que teníamos y sólo se evocase las victorias de épocas pasadas, entre los que destaca siempre las de Carlos V.

Las batallas medievales tienen, como es natural, el transfondo de la Reconquista. Batallas como las de Simancas (939), Calatañazor (1001), Sagradas (1086), Uclés (1108), o Alarcos (1195), entre otras muchas acciones bélicas, no aparecen representadas, mientras merecen el recuerdo otros acontecimientos que, como el cerco de Amposta, tienen mucha menor importancia. Las batallas de las Navas de Tolosa y del Salado obtendrán más de una representación, pero son los hechos bélicos que tienen connotaciones religiosas, los que se llevarán la palma. El primero, y con diferencia, Clavijo. Luego Sevilla y Córdoba. Algunos cuadros se encargan para ensalzar las glorias de una familia, como la de los Moncada. Otros la de una ciudad, como Lorca.

Durante el reinado de los Reyes Católicos, no hay noticias de las célebres victorias del Gran Capitán, ni

está casi representada la toma de Granada. Únicamente Orán y Cisneros ha merecido el recuerdo.

Entre las victorias de Carlos V encontramos iconografía, en algunas ocasiones relativamente abundante, de las batallas de Pavía, la retirada de los turcos de Viena, las campañas de Túnez y de Alemania. Hay que señalar la laguna de la representación del saco de Roma, que tuvo una repercusión enorme, aunque en el aspecto iconográfico, tardó en aparecer, pero que, quizás, en España, no era "política" por las connotaciones religiosas y de barbarie. Sólomente hemos encontrado la noticia de un "Saco de Roma" en el inventario de Doña Francisca de Ulloa y Zuñiga ³⁹⁴. La difusión de los grabados de Jerôme Cock sobre dibujos de Martín van Heemskerck, o de Bael, por poner algunos ejemplos permitía reproducirla fácilmente en la pintura, dentro de la cual está el caso del anónimo flamenco del siglo XVI de la colección Destombes de París y otra versión en los Reales Museos de Bélgica ³⁹⁵. Poco han merecido las hazañas de los "conquistadores" de América. En el Antiguo Alcázar

había una "Marina con muchos Navios que parece conquista en las Indias..." y en el palacio del Buen Retiro existía un cuadro de la "Conquista y reducción de los Indios..." ³⁹⁶, que quizás sea la "Conquista y reducción de los indios en Paraca y Pantasma" (68), conservado en el Museo de América, donde tienen además el de "García de Holguín prende en La Laguna a Guatizazin (sic) con toda su familia". La colección Sánchez Pantoja también contaba con un lienzo titulado "Escenas de corte y marítima" que, probablemente, se relacione con la conquista de Indias.

Durante el reinado de Felipe II son numerosísimas las acciones bélicas que merecieron ser divulgadas por la estampa, sobre todo holandesa, de nuestros Países Bajos e italiana. Pero la pintura, en España, fue mucho más parca. Una ausencia sensible es el sitio de Amberes por Alejandro Farnesio que no se conserva, inexplicablemente, en la serie del Patrimonio Nacional, aunque sí hay noticias de que existía en el Buen Retiro. Otra ausencia, que se comprende mejor, es la derrota de "La Invencible", de la cual Inglaterra tiene

numerosas representaciones ³⁹⁷. Acciones bélicas de este reinado que citan nuestros inventarios y que, según creemos, no estan en nuestras colecciones, son las de Ziericksee y el saco de Amberes en 1576, la batalla de Alcazarquivir en 1578, la del Puente de Alcántara en 1580, la toma de Tournai al año siguiente y el socorro de Rouen por el príncipe de Parma en 1591.

La paz va a reinar durante la mayor parte del reinado de Felipe III. La derrota de las Dunas en 1600 parece que es vista no muy negativamente por la Corona, cuando entra dentro de la serie que conmemora nuestras victorias. El sitio de Ostende, uno de los principales acontecimientos bélicos del reinado, tampoco está bien representado, pero se tienen noticias de varios cuadros del antiguo Alcázar y del Buen Retiro. El inicio de la Guerra de los Treinta Años estaba representado por seis sitios y batallas de 1620, de Snayers, pertenecientes a la colección del marqués de Leganés ³⁹⁸.

Felipe IV tiene unos primeros años positivos, durante los cuales se pintan las mejores obras que presentamos, y otros en franca decadencia, pero en los

que todavía se realiza un esfuerzo apreciable por conservar la memoria de nuestras gestas. De la batalla de la "Montaña Blanca", que se dió en 1620, y que fue pintada por Snayers ³⁹⁹, hoy día no conservamos ningún ejemplar. La decisiva batalla de Wimpfen estaba representada dentro de la colección del marqués de Leganés ⁴⁰⁰, como también el sitio de Halberstadt de 1623 ⁴⁰¹ y la batalla de la misma plaza que se dió en 1627 ⁴⁰², obra de Snayers. El palacio del Buen Retiro contaba con dos cuadros del sitio de Wesel de 1629 ⁴⁰³. "El marqués de Cadereita mandando una escuadra" de Cajés, en cuya terminación colabora Puga ⁴⁰⁴, no se ha podido localizar y el acontecimiento tuvo lugar el 1 de julio de 1633. Otra obra perdida durante la invasión francesa es el "Socorro de Valencia del Po por don Carlos Coloma" que se dió en octubre de 1635. En relación a nuestras luchas dentro de la península hay noticia de cuatro cuadros de Jusepe Martínez del sitio de Monzón en diciembre de 1643 ⁴⁰⁵, que encargó Felipe IV en el mismo año. Del desastre naval de las Dunas o Gravelinas de 1639, y de los terrestres de Rocroy, de

Lens y de las Dunas en 1658, tampoco tenemos noticia, como es natural.

Con Carlos II las ausencias son casi totales. Parece como si, en el aspecto militar, no hubiera sucedido nada.

Durante los primeros años del siglo XVIII hay una continuidad del estilo del siglo anterior que podemos comprobar, en un cuadro anónimo (13) de la colección Sánchez Apolinar, que representa uno de los múltiples asedios a Gibraltar, después de ser ocupado por los ingleses; en la serie de la colección Luzati, con episodios del Archiduque de Austria en la Guerra de Sucesión, entre los que se encuentra la "Batalla de Bitonto" (855); en cuadros de la colección Salvat, como el "Asedio de Tortosa" (851), y en la "Batalla de Almansa" (740) que, aunque fechada en 1709, como dice Pérez Sánchez, "el estilo del pintor es todavía muy seiscentista" ⁴⁰⁶.

LAS BATALLAS DE LA EDAD MEDIA

Con el fin de presentar una relación más coherente de las batallas de la Edad Media, hemos incluido una serie de obras que no se adaptan perfectamente al tema de nuestro trabajo, ya sea porque están a caballo entre lo religioso y lo bélico o ya sea porque en la actualidad no pertenecen al patrimonio de nuestro país. Dentro del primer caso se encuentran los cuadros de "Santiago Matamoros", la "Batalla de Hacinas", la "Batalla de las Navas de Tolosa", "La retirada de los sarracenos del convento de Asís" o la "Conquistas de Córdoba". La "Batalla de Jerez" de Zurbarán, no sólo es un cuadro que roza lo religioso, sino también, una de tantas obras de arte que salieron de España en el siglo pasado y que ahora se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York, pero que por la importancia del pintor hemos querido, excepcionalmente, reseñar.

La batalla de Clavijo (844)

La representación de "Santiago Matamoros" además de ser muy abundante en nuestra pintura ⁴⁰⁷, es un

tema vinculado, fundamentalmente, al tema religioso. Solamente en unos pocos casos se manifiesta de forma más ostensible el aspecto militar. Como ejemplo destacamos el cuadro de Vicente Carducho, "Santiago en Clavijo" (914), que se conserva en la Capitanía General de Barcelona. El "hecho histórico" se remonta al año 844, en el reinado de Ramiro II, cuando Abderramán II había enviado una embajada con la exigencia de que "le pagase con cien doncellas que conforme al asiento hecho con Mauregato, se le debían en nombre de parias" ⁴⁰⁸. Equivalía, pues, a una declaración de guerra y cada rey fue preparándose para ella. El encuentro que tuvo lugar cerca de Albelda de Iregua fue prácticamente una derrota para los cristianos y no llegó a más gracias a la oportuna llegada de la noche.

Cuenta la leyenda que Ramiro II se había retirado a un declive del terreno, que estaba cerca, con sus huestes deshechas material y moralmente. Al trasladarse de lugar demostraba que quedaba vencido, pero sin embargo se fortificó lo mejor que pudo; hizo curar los heridos, los cuales y el resto de la gente, perdida

casi toda esperanza de salvarse, hacían votos y plegarias para aplacar la ira de Dios. El rey lleno de tristeza y de preocupación, por el aprieto en que se hallaba, se quedó adormecido. Entre sueños le

"apareció el apóstol Santiago con representación de magestad grandeza mayor que humana. Mándale que tenga fuerza de ánimo, que con la ayuda de Dios no dude de la victoria, que el día siguiente la tuviese por cierta. Despertó el rey con esta visión, y regocijado con nueva tan alegre saltó luego de la cama. Mandó juntar los prelados y grandes..." ⁴⁰⁹,

y contándoles su sueño les animó a la batalla. Luego ordenó formar las tropas y dió la señal de pelear. Los cristianos acometieron a los enemigos con denuedo, clamando a grandes voces el nombre de Santiago,

"principio de la costumbre que hasta hoy tienen los soldados españoles, de invocar su ayuda al tiempo que quieren acometer. Los bárbaros alterados por el atrevimiento de los nuestros, cosa muy fuera de su pensamiento, por tenerlos ya

por vencidos, y con el espanto que de repente les sobrevino del cielo, no pudieron sufrir aquel ímpetu y carga que les dieron. El apóstol Santiago, según que lo prometiera el rey, fue visto en un caballo blanco, y con una bandera blanca y en medio della una cruz roja, que capitaneaba nuestra gente. Con su vista crecieron a los nuestros las fuerzas; los bárbaros de todo punto desmayados se pusieron en huida, ejecutaron los cristianos el alcance, degollaron sesenta mil moros" ⁴¹⁰.

Según nuestro cronista se apoderaron después de la victoria de muchos lugares, en particular de Clavijo, donde se dió esta famosa batalla y asimismo de las ciudades de Alvela y Calahorra.

El cuadro de Carducho muestra al santo, en primer término, sobre un caballo blanco en corveta y vestido de armadura, empuñando una espada y con su manto ondeando al viento. A sus pies, y en difíciles escorzos, un grupo de enemigos vencidos. Detrás del Apóstol, una bandera con la cruz de Santiago y el rey

don Ramiro con armadura y espada en alto. Al fondo una escena de batalla en donde se aprecia la huida de los moros. En la descripción que se hizo cuando el cuadro estaba en el Museo de la Trinidad se decía:

"Montado en un caballo blanco con la espada en la mano y desplegada la bandera en que se ve la Cruz de la Orden, va ollando los cuerpos de los moros que ha derribado, en el fondo de el combate en que vence el egercito cristiano" ⁴¹¹.

La "Batalla" (785) de la cclección Montserrat de Zaragoza representa, seguramente, el mismo hecho.

Las batallas de Hacinas y de Simancas (938-939)

Dos importantes victorias de Ramiro II de León, la de Hacinas en el 938 y sobre todo la de Simancas al año siguiente, van a ser representadas, desde la óptica religiosa, en el monasterio de San Millán de la Cogolla.

Abderramán III, después de intentar trabar batalla con Ramiro II, que se había encerrado prudentemente en

Osma, traspasó el Duero y penetró en Castilla, cruzando la comarca montañosa de Navarra. En Pamplona obtuvo la sumisión de Toda y, volviendo hacia Alava, arrasó fortalezas, incendió templos y taló campos, para terminar cayendo sobre Burgos, que demolió y saqueo a placer. El 6 de agosto, incendió el monasterio de Cardeña, matando 200 monjes. Entonces decidió volver sobre Osma, pero con un ejército cansado y hostigado por la acción constante de las guerrillas y emboscadas.

El Poema de Fernán González narra el importante choque de Hacinas, cuyo mérito atribuye al conde castellano. En el sueño se le aparece San Millán que le dice:

"Lieva dend, ue tu vya, el conde don Fernando,
Almoçor te espera con el su fuerte bando.

Non tardes, ve tu vya; sy non, tuerto me fazes,
por que tanto me tardas en grran(d) culpa me
yaces,

.....

¿Quieres saber quien trae esta mensajería?

Millan so (yo) por nombre, Jesu Cristo me embya,

durara la batalla fasta terçero dia." ⁴¹²

y da los nombres de sus principales colaboradores con una exactitud histórica verdaderamente notable:

"A (don) Gustyo Gonçalez el que de Salas era,
a el e a sus fyjos dio les la delantera,
con ellos don Velasco que era dessa rribera,

.....

Entrro Gonçalo Diaz en esta misma haz,

.....

Ffue dado por cabdi(e)llo (don) Lope el vyzcayno,

.....

en essa az fue contado fyjo de don Layno,

e otro de la Montanna que dizien don Martino."

⁴¹³.

Según esta versión, después de tres días de combate, los moros fueron cogidos por sorpresa y obligados a soltar su botín, persiguiéndolos las gentes del conde durante tres días hasta entrar en las llanuras del Duero sobre las cercanías de Osma ⁴¹⁴.

Aprovechando la coyuntura, salió Ramiro de Osma

con sus fuerzas contra el inmenso ejército en retirada y, atacándole por los flancos, desde lugares apropiados, ocasionaron al enemigo cuantiosas pérdidas. En los "Anales Castellanos Primeros" se menciona esta acción brevemente: "Segunda vez vinieron los moros a Burgos en la era 972. Pero nuestro rey Ramiro los salió al encuentro en Osma y mató muchos de ellos" ⁴¹⁵.

San Millán, en la batalla de Hacinas (148), aparece como un Santiago Matamoros cabalgando sobre un caballo blanco seguido por las tropas cristianas en el lateral izquierdo, mientras los sarracenos huyen o yacen muertos a los pies de San Millán ⁴¹⁶. El santo, que había nacido en el 473, era considerado por los castellanos como patrón en los combates contra los moros ⁴¹⁷.

La batalla de Simancas tiene lugar cuando Abderramán III hace una incursión en tierras de Castilla como represalia de los estragos realizados por Ramiro II. Según los cronistas cristianos de la época había reunido cien mil hombres y el príncipe Almudafar, su tío, mandaba la caballería. Abderramán cercó Zamora

y Ramiro marchó a su encuentro. El príncipe Almudafar con cuarenta mil hombres se adelantó a dar la batalla, mientras Abderramán quedaba en reserva con igual número de hombres. El 19 de julio, hubo un eclipse de sol que "cubrió la luz del sol de amarillo oscuro en la mitad del día", mientras los cristianos acometieron con denuedo a los moros, dejando tendidos en el campo de batalla ochenta mil enemigos, de tal forma que apenas hubo quién escapase, excepto Abderramán que lo hizo gracias a la ligereza de su caballo ⁴¹⁸.

El cuadro de la batalla de Simancas (149), aunque atribuido a Rizí o Espinosa por Jovellanos no es de ninguno de ellos ⁴¹⁹.

La batalla de las Navas de Tolosa (1212.07.16)

La acción centralizadora del Papado, justificada por la obligación de intervenir en los casos de conciencia, "ratione peccati", había conducido al Vicario de Cristo a ser señor de los señores de la Cristiandad. Este "intervencionismo" temporal, sin

embargo, fue positivo en su labor coordinadora en los asuntos peninsulares contra los musulmanes. El arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada, pudo conseguir de Inocencio III el carácter de cruzada a la lucha contra los musulmanes en España, mediante la promulgación de una Bula concediendo indulgencias a los que participen contra los enemigos de la Fé.

El padre Mariana da al principio la cifra increíble de cien mil infantes y diez mil caballos de extranjeros que acuden a España y luego da otra más verosímil: cincuenta mil peones y doce mil caballos ⁴²⁰. Estas tropas se empezaron a reunir en Toledo en febrero de 1212. Poco después acudió el rey de Aragón, Pedro II, con veinte mil infantes y tres mil quinientos caballos. También se unieron "un buen golpe de soldados" de Portugal ⁴²¹.

Partieron de Toledo el 21 de junio.

"Regía la avanguardia don Diego de Haro, en que iban las naciones extranjeras. En el segundo escuadrón el rey de Aragón; y por caudillo de la retaguardia el rey de Castilla don Alonso, en que

contaban catorce mil de a caballo. La infantería apenas se podía contar, porque de toda Castilla los que eran de edad a propósito eran forzados todos a tomar las armas" ⁴²².

Después de pasar por Malagón y conquistar su castillo, el veintitrés de junio, y tomar Calatrava, los extranjeros abandonaron la empresa. Por esta razón "Mahomad que estaba en Jaen en balanzas, y aun sin voluntad de pelear, se determinó a dar la batalla" ⁴²³.

Los cristianos llegaron a Alarcos y lo recobraron y allí se unió el Rey de Navarra Sancho VII. En la zona de Salvatierra se hizo "reseña", y pasaron alarde gran número de tropas de a pie y de a caballo. Poco después, llegaron a pie de Sierra Morena. "Mahomad" (Miramamolín), avisado de lo que pasaba, marchó para Baeza, con el fin de atajar el paso de aquellos montes, y particularmente guardar el pueblo de la Losa por donde era forzoso pasasen los cristianos. Si pasaban adelante, esperaba conseguir la victoria; si se detenían, tenía por cierto que perecerían todos por

falta de provisiones; si volvían atrás, sería con la pérdida de la reputación. Sin embargo sus pensamientos, aunque prudentes, no se cumplieron.

Alfonso VIII reunió a los capitanes para resolver por qué parte pasarían los montes, y lo que debían de hacer. Los más eran de parecer de volverse atrás.

Por el contrario, el rey de Castilla juzgó que retroceder daría a entender que huían, con que a los enemigos levantarían el ánimo, los suyos se acobardarían, pues parecía que estaban inclinados a desamparar los reales, como se demostró poco antes por la partida de los extranjeros. Decidió que, contra las dificultades que se presentaban, invocasen el auxilio y socorro de Dios, que les asistiría sin duda, si ellos también colaboraban. En el fresco del Monasterio de las Huelgas (892), ejecutado en 1594, poco antes de empezar el siglo, Alfonso aparece a la izquierda orando, mientras en primer plano y en corveta se representa al arzobispo de Toledo.

"Esta resolución tomó y este consejo. Con esto don Lope hijo de don Diego de Haro, enviado por su

padre con buen numero de gente, en lo más alto de los montes, se apoderó del lugar de Ferral, y hizo con escaramuzas arredrar algun tanto a los moros. No se atrevió a pasar el puerto de la Losa ni acometerle, por parecelle cosa áspera y temeraria pelear juntamente con la estrechura y fragura del lugar y paso, y con los enemigos que le aguardaban" ⁴²⁴.

En el cuadro de Francisco de Rizzi (147) el combate, que se representa a la derecha en unos riscos, parece ser la conquista de Castro Ferral por don Lope de Haro.

Ante esta situación comprometida la ayuda de "Dios y de los santos valió para que se sustentasen en pie las cosas casi perdidas de todo punto. Un cierto villano que tenia grande noticia de aquellos lugares por haber en ellos largo tiempo pastoreado sus ganados (algunos creyeron ser ángel, movidos de que mostrado que hubo el camino, no se vió mas) prometió a los reyes que si dél se fiasen, por senderos que el sabia todo el

ejército y gente llegarían sin peligro a encumbrar lo mas alto de los montes." ⁴²⁵.

Éste es el momento elegido por Rizi para pintar el primer término. El pastor, que no es otro sino San Isidro, indica a Alfonso VIII el camino que le llevará al llano de la Navas. Una vez conducidos, San Isidro desaparecerá por lo aires, como vemos en el cuadro.

Quizás el fondo borroso del cuadro represente la batalla que se dió el dieciseis de julio. Por parte de los cristianos iba el capitán don Diego de Haro, en la vanguardia. En medio, don Gonzalo Núñez con su escuadrón y con los otros caballeros Templarios y de las demás órdenes y milicias sagradas. En la retaguardia quedaban el rey Alfonso VIII y el arzobispo don Rodrigo y otros prelados. Los reyes de Aragón y de Navarra con sus tropas fortificaron los lados, el de Navarra a la derecha y a la izquierda el Aragonés.

"El Moro al contrario con el mismo orden que antes puso sus gentes en ordenanza. La parte de los reales en que armaron la tienda real, cerraron con cadenas de hierro, y por guarda los mas fuertes

moros y mas esclarecidos en linaje y en hazañas; los demás eran en tan gran numero que parecia cubrian los valles y los collados" ⁴²⁶.

Despues de las arengas por una y otra parte se inició la pelea que estuvo "dudosa de ambas partes", pues por tres veces dieron carga los cristianos sin resultado, hasta que la reserva intervino y con ello animaron al resto. Los moros cansados por el continuo pelear de todo el día no pudieron sufrir la carga de los que estaban de reserva y de nuevo entraban en la pelea.

Se inició la huida y la matanza fue muy grande según nuestro cronista: perecieron en aquella batalla doscientos mil moros, y entre ellos la mitad fueron hombres de a caballo, mientras que de los cristianos no perecieron mas de veinte y cinco, "como lo testifica el arzobispo Rodrigo: otros afirman que fueron ciento y quince..." ⁴²⁷. En el fresco de las Huelgas se representa la de los moros y, quizás, a Miramamolín medio caído en primer plano.

Hay un detalle en el cuadro que es la cruz que

está situada entre Alfonso VIII y San Isidro, y sostenida por un personaje con hábito, y que también se ve en el fresco, que probablemente menciona el padre Mariana:

"Pascual a la sazón canónigo de Toledo, y que después fue dean y aun arzobispo... con la cruz y quion que llevaba como es de costumbre delante el arzobispo don Rodrigo: pasó por los escuadrones de los enemigos dos veces sin recibir algun daño, dado que todos le pretendian herir con sus dardos; y muchas saetas que le tiraban, quedaron hincadas en el asta de la cruz: cosa que a los nuestros dio mucho ánimo y puso grande espanto en los moros"⁴²⁸.

El lienzo de Rizi estaba en la Parroquia de San Andrés, en la antecapilla de la capilla de San Isidro, a la izquierda y junto al "San Isidro en el milagro del pozo" también del pintor⁴²⁹. Sin embargo, la iglesia fue incendiada en 1936 y las pinturas se perdieron según nos asegura María Elena Gómez Moreno⁴³⁰.

El cuadro es de 1666⁴³¹, para Tormo o de 1661

⁴³², según Camón, el cual dice que

"hay en la obras de Francisco una tendencia perspectivista, con preferencia por las formas escorzadas, por las visiones de amplio radio; su barroquismo se halla templado por una construcción de masas equilibradas, con preferencia por agrupaciones e historias ordenadas con arquitectónicos esquemas" ⁴³³.

Apreciaciones que podemos, en efecto, descubrir en este cuadro. Es también un esquema teatral, como corresponde a quien participaba en los decorados para la representación de comedias en el Buen Retiro. Como dice Martín González, es un "tipo de pintura deshecha, de borrón, ardiente y escenográfica" ⁴³⁴ o según Angulo "cultiva una factura suelta, ligera y abocetadísima" que jugará un importante papel en la renovación de la técnica pictórica y el dinamismo barroco ⁴³⁵. El colorido es deslumbrante. La calidad del arte de Rizi, pletórico de vida, se aprecia particularmente en San Andrés de Madrid, sobre todo si se comparan sus cuadros de altar "Milagro de San

Isidro" y "Triunfo de Tolosa", con los de Carreño ⁴³⁶.

Igualmente, la indumentaria no guarda relación con el siglo XIII. Pero Rizi ha intentado en los años sesenta del siglo XVII aparentar la antigüedad del hecho mediante prendas ya obsoletas, como la lechuguilla de Alfonso VIII o partes de la armadura "clásicas" como alguno de los cascos.

Hay banderas que intentan representar la colaboración de los reinos cristianos.

El mismo asunto lo había tratado al fresco Antonio Mohedano, junto con Alonso Vázquez, en el claustro grande del convento de San Francisco de Sevilla. Sin embargo, fue destruido en el siglo pasado ⁴³⁷.

La retirada de los sarracenos del convento de Asís
(1212-1226)

"La retirada de los sarracenos del convento de Asís" (184) pertenece a la serie que pintó Valdés Leal para el convento de Santa Clara de Carmona en los años 1652-53 ⁴³⁸. El cuadro sufrió una restauración en el

siglo XIX por Francisco Pérez Guirripo ⁴³⁹.
Actualmente se encuentra en el Ayuntamiento de Sevilla
⁴⁴⁰.

Valdés Leal se había formado con Antonio del Castillo, pero en este cuadro de su primera época cordobesa se da ya el movimiento desenfrenado y la violencia, "sin duda más del gusto del pintor. Valdés navega a sus anchas en el tipo de cuadro tan barroco de las batallas..., a que Rubens diera la pauta" ⁴⁴¹.

Esta influencia de Rubens que nos introduce en una nueva etapa del barroco de nuestro siglo de oro, es también vista por Du Gue Trapier:

"Battle scenes by Rubens are brought to mid, such as his Victory and Death of Decius Mus..., where a tangle of falling, twisted horses and warriors fills the immediate foreground. Reminiscent of Rubens also is the profile of the warrior shadowed by a pink-plumed helmet..., the shield ornamented by a grotesque face, the turbaned heads with bulging eyes and open mouths" ⁴⁴².

Es muy posible que se inspirara en grabados de

Rubens.

La composición está diseñada con un centro de interés en los guerreros de primer plano, pero la confusión y dinamicidad de líneas y colores no deja descansar al espectador, que recorre todo el cuadro. Hay una clara diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho acompañando a la caída de los combatientes y del terreno. Una horizontal que se inicia tímidamente en la línea del horizonte se continúa por el brazo de un guerrero y las cabezas de algunos sarracenos que huyen en segundo término, y unida con la vertical de la columna, a modo de "repoussoir" a la izquierda y las del convento, dan una cierta contención al desenfreno de las curvas.

La iluminación que viene de la izquierda y es casi cenital, fuerte, con un juego de luces y sombras tan dinámico como las líneas. A veces la sombra de algún edificio ayuda al dramatismo de estos contrastes. Aunque no se consigue totalmente una visión unitaria por defectos en la composición y el dibujo, es el efecto del color el que consigue casi esta unidad,

creando perspectiva.

La figuras constituyen un hervidero de formas entremezcladas, sin trabazón, en disposición confusa que para Lafuente, es "prevista y deseada por el autor para introducirnos casi más como autores que como espectadores en la terrible batahola de la lucha" ⁴⁴³.

Construye tres planos en profundidad, quizás demasiado marcados; en primer lugar la

"violent action takes place in the foreground where warriors and horses fall together in wild confusion. Baroque elements are the strong diagonal thrust in the center the composition and the unified movement of the whole in one direction... On the second plane are smaller figures fleeing, while above them two men in fluttering garments of pink, yellow and blue material fall dramatically from the tower wall. Beyond the gray and distant plain are fantastic buildings meant to represent those of Assisi. In the dark clouds appears a golden glory and along the horizon the sky becomes lighter" ⁴⁴⁴.

La composición en este sentido va en zig-zag, desde el centro del primer plano a la izquierda del segundo y, al centro del cuadro, en el tercero. El punto de vista es algo más elevado que lo normal.

El dibujo no se ha cuidado y hay errores evidentes. Pero es el color el gran protagonista de este cuadro. Según, señala Lafuente

"ninguna fotografía dará idea de la pasión dinámica de esta obra ni de la vibrante y felicísima exaltación colorista que en ella resplandece... esplendida sensibilidad colorista de Valdés que logra notas personalísimas de color; rojos cerezas en los turbantes, plumas verdes y carminosas, plateados de los aceros, dorados con reflejos en los escudos, grises finísimos, toda una paleta vibrante y delicada" ⁴⁴⁵.

Para Guinard es "une exaltation de couleur a la Delacroix" ⁴⁴⁶, que dentro de todo el dinamismo del cuadro le hace el mejor representante del "baroque de la grâce", representado por Murillo. Dos extremos de una misma ciudad.

En relación a las actitudes, los rostros desencajados de los sarracenos interpelan al espectador, con lenguaje barroco, intentando que forme parte activa de la acción. De la misma forma, los de los guerreros de segundo término expresan el terror que, sin ser visto por el espectador, viene del convento y las mismas formas atormentadas de paisaje de Asís refuerzan este sentimiento. Todo ello dentro de un efecto muy teatral y con cierta falta de unidad como ocurre en el grupo de la derecha del primer plano, frente a partes más logradas como la contraposición del guerrero abatido a la izquierda y abajo y el ímpetu ascensional de las figuras centrales.

El movimiento va hacia la derecha, buscando el equilibrio respecto a la diagonal que marca la inclinación del paisaje.

La ordenación de las figuras, al intentar encontrar un cierto ritmo, se realiza en el primer plano con los tres guerreros del centro frente a las tres cabezas de sarracenos de la derecha. Como elementos centrífugos, el torso desnudo del ángulo

inferior izquierdo y la cabeza girada, violentamente iluminada a la derecha, a la mitad del cuadro.

El tema de la historia de Santa Clara en el siglo XIII, le ha inducido a utilizar la indumentaria de tipo romano para crear en el espectador, acostumbrado a estas convenciones teatrales, la sugestión del pasado.

La técnica es "amplia, rápida, maestra" ⁴⁴⁷ y se aproxima, según Du Gue Trapier al dramatismo de la de Rubens, y según Mayer a la impetuosidad y acentuado naturalismo de Francisco Herrera. Hay en los rostros un puntillismo casi sin materia que, junto al impresionismo en las lejanías, constituye un antecedente de Goya.

Existe un boceto que se conservaba en la colección de Ybarra de Dos Hermanas de Sevilla, que se atribuye a Valdés Leal y en que esta manera impresionista se acentúa de tal forma y crea una agitación tal, que hace pensar, inmediatamente, en el siglo XIX. En él aparece la parte superior, recortada en el original, y con un mayor espacio dedicado al celaje y las arquitecturas.

Todo, en este cuadro, uno de los más

representativos del autor, da la sensación barroca de impetuosidad y dramatismo; la composición aparatosa, la fogosidad en la técnica, la vibración de sus colores intensos, el tropel de jinetes y caballos, la exageración de los gestos, el quebrantado perfil de las arquitecturas y hasta el atormentado aspecto del celaje

448 .

Las conquistas de Córdoba y Sevilla (1236-1248)

La iconografía de estos episodios incide más en la entrega de las llaves al rey San Fernando y sus connotaciones religiosas que en el aspecto militar. Sólo citaremos un ejemplo de cada uno de ellos.

Palomino pinta "La conquista de Córdoba" (144) para la capilla de Santa Teresa de la catedral cordobesa seguramente durante su estancia en dicha ciudad en 1713. Aunque se sale del marco cronológico que nos hemos impuesto, su estilo sigue perteneciendo al siglo anterior, después de haber acusado la

influencia de Lucas Jordán ⁴⁴⁹.

En cuanto al asunto histórico, la conquista de Córdoba, se inserta dentro de las discordias civiles de los reyes moros y que Fernando III aprovecha para sus fines. Córdoba tenía siete puertas y sus arrabales de fuera eran tan grandes como una ciudad, especialmente el que se llamaba Ajarquía a la ribera del río a la parte de Levante y que estaba totalmente cercado de muro y pegado a la ciudad. "El alcázar del rey, y su casa está a la parte del Poniente cercada con su muro particular: una puente muy hermosa puesta sobre el río, cuya cepa comienza desde la iglesia Mayor" ⁴⁵⁰.

Según el padre Mariana los hechos sucedieron de la siguiente forma: los cristianos en el año 1236 se apoderaron de una parte de los muros y el rey don Fernando, cuando llegó puso cerco al resto. Se defendieron los moros con grande denuedo confiados en el grán número de gente que tenían dentro y los socorros que esperaban de fuera; muchas veces se peleaba por las plazas y por las calles valientemente. Después de algún tiempo de forcejeo y debido a las

noticias de algunos cautivos que prendieron, supieron los moros lo que pasaba tanto acerca de la muerte de Abenhut, rey de Granada, como que don Lorenzo Suárez se había pasado a la parte de los cristianos, y se hallaba con los demás en aquel cerco. Por este motivo, perdida la esperanza de poderse defender con sus fuerzas y de ser socorridos de fuera, acordaron rendirse.

"Tuvieron plática sobre ello personas señaladas de ambas partes: los del rey encarecían sus fuerzas para sujetar los rebeldes, su clemencia para con los que se rendían, los moros si bien entendían el aprieto en que estaban, no venían en lo que era razón" ⁴⁵¹.

Estas dilaciones sirvieron para endurecer aún más las capitulaciones que se concretaron en entregar la ciudad con la única condición que les concedieran las vidas y libertad para irse cada cual donde mejor le pareciese. Hízose la entrega el 29 de junio, día de San Pedro y San Pablo. Como señal de la victoria, en lo más alto de la iglesia Mayor, levantaron una cruz y con ella el estandarte real que se podía ver de todas

partes. En el cuadro de Palomino, se representa la entrega de las llaves en primer término, los muros de la ciudad a la derecha del cuadro, y la iglesia mayor al fondo, con el estandarte real junto al Rey y la cruz en el rompimiento de cielo de la parte superior. San Fernando va acompañado de sus generales, con armaduras e indumentaria anacrónica y las lanzas se elevan en todas direcciones. La mezquita, la más famosa de España y con las ceremonias acostumbradas, la consagraron como iglesia diversos obispos que seguían la guerra y se hallaron en la toma. "Señalaron por primer obispo de aquella ciudad a fray Lope monge de Fitero..." ⁴⁵².

Fernando, como venganza de que doscientos sesenta años antes los moros hicieron traer las campanas de Santiago de Compostela en hombros de cristianos, mandó que de la misma manera las llevasen los moros hasta ponerlas en su lugar como enmienda de aquella afrenta. Al irse los moros, quedó la ciudad desierta, y el rey tuvo que dar cartas con muchos privilegios a los que viniesen a poblarla.

"Quedó por gobernador de aquella ciudad don Alonso

de Meneses y don Alvaro de Castro por general de aquellas fronteras, el uno y el otro con todo el poder y autoridad necesaria. A los títulos reales se añadió el de rey de Córdoba y Baeza,..."⁴⁵³.

Fernando III el Santo, tras la conquista de Córdoba, se apoderó de Jaén y el reino de Murcia y decidió la conquista de Sevilla, tanto por su importancia y que con ella la reconquista habría dado un paso transcendental, como por emular la conquista de Valencia por los aragoneses.

El rey de Sevilla "Axatafe", viendo el peligro, procuró socorros de los lugares cercanos y aún del Norte de Africa, así como de armas y vituallas, especialmente trigo. De la misma forma Fernando reunió su ejército y lo pertrechó y comenzó el sitio el 20 de agosto del año 1247. El rey asentó sus reales en el campo de Tablada, junto a la ribera del río, más abajo de la ciudad. Don Pelayo Pérez Correa, "caudillo de gran corazón y de gran experiencia en las armas" y maestro de Santiago, montó su campamento en la otra parte del río, en la aldea llamada Aznalfarache.

Pretendía hacer frente a Abenjafor, rey de Niebla, que con muchas fuerzas se estaba apoderando de todos los lugares por aquella zona y, a pesar del peligro y las dificultades, todo lo vencía su constancia y esfuerzos. El rey fortificaba sus reales pero los moros, con las salidas que hacían de la ciudad, trataban de impedir las obras. Por el mar y el río era por donde se ponía mayor cuidado para impedir que no entrasen vituallas. También los soldados que había en tierra, hacían lo mismo, y velaban para que nada les pudiesen meter por aquella parte. Muchos escuadrones asimismo salían a robar el vino y el trigo y talaban los frutos que hallaban sazonados, y Carmona que estaba a seis leguas, forzada por esta situación, sin intentar defenderse ni pelear, se rindió.

Pero en Sevilla los moros no se descuidaban ni dormían. El primer objetivo que tenían era quemar nuestra armada, lo cual muchas veces intentaron con fuego de alquitrán, que arde aún en el agua. La vigilancia del general Bonifaz hacía que todos estos intentos fracasasen. "Señalábanse entre los demás D.

Pelayo Correa Maestro de Santiago, y D. Lorenzo Suarez, cuyo esfuerzo y industria en todo el tiempo deste cerco fue muy señalado: sobre todo Garci Perez de Vargas natural de Toledo, de cuyo esfuerzo se refieren cosas grandes y casi increíbles" ⁴⁵⁴.

Ya en 1248 se unieron a Fernando el "Infante D. Alonso y en su compañía D. Diego de Haro... Alhamar eso mismo rey de Granada vino á juntarse, con el rey D. Fernando, acompañado de buen numero de soldados" ⁴⁵⁵, en momentos muy críticos para la moral de las tropas cristianas y del mismo rey que dudaba si levantar el sitio. Hasta los sitiados se burlaban desde las murallas de los sitiadores. Acudieron más en ayuda del rey: el obispo don Juan Arias de Santiago, aunque tuvo luego que ausentarse, por motivo de salud; don García, prelado de Córdoba, don Sancho de Coria; los maestros de Calatrava y de Alcántara, los infantes don Fadrique y don Enrique; don Pedro de Guzmán, don Pedro Ponce de León, don Gonzalo Girón y otros muchos.

El general de la armada Bonifaz tenía como objetivo fundamental destruir el puente, para que no

pudiendo comunicarse los del arrabal y la ciudad, pudiesen ser batidos por separado. Apercibió para esto dos naves y esperó el momento en que ayudase la marea alta, a la cual ayudó un recio viento que soplaba del Poniente. Con esta ayuda, alzadas y hinchadas las velas, una de las naves embistió con tal ímpetu en el puente que no pudieron sufrir las ataduras de hierro. Quebróse el puente el día 3 de mayo con grande alegría de los nuestros. Los soldados, con la esperanza de la victoria, acometieron con grande denuedo a la ciudad, escalaron los muros por una parte, y por otra lo derribaron con trabucos y máquinas con tanta porfía que los cercados estaban a punto de perder la esperanza de defenderse. El mayor combate fue contra Triana: los moros se defendían valientemente y la fortaleza de los muros causaba gran dificultad a los nuestros.

Comenzaron en la ciudad a sentir la escasez de vituallas y los ciudadanos viendo que no quedaba ninguna esperanza, acordaron tratar de rendir la ciudad. Pidieron desde el adarve les diesen lugar de hablar con el rey, lo cual éste aceptó. En principio,

intentaron quedarse con la ciudad, pero don Fernando les dió a conocer que sabía como estaban las cosas y que no partiría sin tomar la ciudad. Entretanto que se trataba de las condiciones, hicieron tregua y cesó la batería. Al final, se acordó que el rey moro y los ciudadanos con todas sus alhajas y preseas se fuesen libres donde quisiesen, y que fuera de Sanlúcar, Aznalfarache y Niebla, que quedaban en manos de los moros, rindiésen los demás pueblos y castillos dependientes de Sevilla. Se dió de término un mes para cumplir todas estas capitulaciones. El castillo se entregó y el 27 de noviembre salieron de la ciudad, entre varones y mujeres y niños, cien mil moros: de los cuales parte pasó a Africa y parte se repartió por otros lugares y ciudades de España.

La representación de la conquista de Sevilla es más frecuente ⁴⁵⁶ y una de sus versiones más conseguidas es la de Zurbarán que ejecutó para el convento de la Merced Calzada, en el claustro de los Bojes, aunque actualmente se encuentra en la colección del duque Westminster, en Londres. Lo realizó Zurbarán

en 1634 y debió inspirarse en la "Entrada de San Fernando en Sevilla" de Francisco Pacheco, encargado por la Catedral a este pintor en 1633 (915) ⁴⁵⁷, o en otro anónimo que cita López Rey ⁴⁵⁸, perteneciente a la colección del Deán Manuel López Cepero.

Este es el momento elegido por la mayoría de las obras que tratan del tema. En los cuadros de Pacheco de la catedral de Sevilla y en el de Zurbarán aparece Fernando III, armado de coraza y apoyándose en un largo bastón de mando, recibiendo las llaves de la ciudad en un plato metálico del rey moro que lo sostiene rodilla en tierra. Detrás del rey un grupo de generales armados contemplan la escena. Al fondo la ciudad de Sevilla rodeada de murallas y dejando ver la torre de la Giralda. En el cuadro de Zurbarán hay, además, la figura de San Pedro Nolasco y otros frailes mercedarios y al fondo se divisa el campamento cristiano y una bandera con las armas de los reinos de Castilla y León. En un cuadro atribuido a Francisco Reyna ⁴⁵⁹, San Fernando entrega una estatua de la Virgen a San Pedro Nolasco destinada a un monasterio de la Orden, dentro

del campamento cristiano. Como es habitual en estas obras, la indumentaria sigue la moda del momento.

Duró el cerco diez y seis meses. Durante este tiempo el campamento real estaba dividido, como una ciudad, en barrios con sus tiendas, en los cuales se vendían las cosas necesarias. Había herrerías para forjar armas. Los pabellones estaban puestos por su orden con sus calles y plazas.

"A los veinte y desde diciembre con pública procesion y aparato entró el rey en la ciudad, oyó misa en la iglesia Mayor, que para este propósito estaba bendecida y aparejada: bendíjola con gran majestad don Gutierre electo arzobispo de Toledo que poco antes señalaron por sucesor en aquella iglesia de don Juan que falleció a los veinte y tres del mes de julio. Don Ramon de Losana fue elegido por arzobispo de la nueva ciudad" ⁴⁶⁰.

Conquista de Lorca (1243.11.23)

Después de tomar Mula, el ejército cristiano

mandado por el joven príncipe don Alonso, se dirigió hacia Lorca, foco de la rebelión y en donde, con seguridad, se esperaba encontrar al rey de Valencia.

Don Alonso asentó sus reales al mediodía de la ciudad y a poco más de un kilómetro de la misma.

En la madrugada del día 23 de noviembre de 1243, después de haber confesado y comulgado todo el ejército, se dividió éste en tres cuerpos. Uno, a las órdenes del capitán "Morviedro", dirigiéndose al poniente de la fortaleza y emboscado en las sinuosidades del terreno, debía hacer sonar todos los instrumentos de guerra simulando el ataque. Mientras tanto, otro de los cuerpos mandado por "Sancho Mazuelo de Manzanedo", atacaría la puerta más inmediata al río, que desembocaba en la calle de "Al-sequoía", debiendo sostener el ataque en las calles de la población. A la vez, el Príncipe forzaría la puerta del Alcázar.

Inició el movimiento el ejército, según el citado plan, y favorecido por la densa niebla que, providencialmente, ocupaba la llanura. Morviedro, al llegar a su posición, hizo sonar todas las cajas y

trompetas, que atrajeron a los moros, los cuales dejaron abandonados los demás puestos. Sancho Mazuelo, aprovechando la sorpresa, rompió la puerta y venciendo todos los obstáculos penetró en la población. Con él iba el Príncipe con su división, y dejando a Sancho Mazuelo, que sostenía una desesperada y sangrienta lucha en las calles, marchó directamente para penetrar en el castillo por la "Bar-lacha" o puerta del refugio. Logró vencer la tenaz resistencia de los del castillo, mientras Morviedro, rota la puerta falsa, entraba en el castillo y envolvía a los moros por todas partes.

Al salir el sol de aquella mañana, "brilló la cruz de los pendones de Castilla que ondeaban en las murallas y en la fuerte torre de Espolón, y fue el último de la dominación agarena en Lorca." ⁴⁶¹.

Mientras se desarrollaba la conquista de la ciudad, los que quedaron a la custodia del Real, postrados a los pies de una imagen de la Virgen que el príncipe llevaba en su oratorio, animados por el obispo don Gonzalo Ibáñez, imploraban el auxilio divino. Cuando volvió victorioso don Alonso, dió gracias ante

la imagen de Santa María y la ofreció como patrona de la ciudad.

Matheos pintó junto a Blas Muñoz y Pedro Camacho Felices en el Santuario de las Huertas. Según parece pinta hacia 1680 ⁴⁶² y su nombre sólo se conoce por la firma de sus obras, como es el caso de la "Rendición de Lorca" (141) del Santuario de las Huertas, en cuyo cuadro firma <<Joseph Matheus F.>> ⁴⁶³. En relación a su obra dice el Sr. Cánovas que "sus personajes muestran cierta elegancia en su grave apostura; el colorido es vivo; el dibujo a veces descuidado" y según dice Angulo "en su estilo se ha querido ver cierta influencia velazqueña" ⁴⁶⁴.

La batalla del Salado (1340.09.30)

Ante la última reacción norteafricana, la de los benimerines, Alfonso XI de Castilla renovó la guerra contra los musulmanes y solicitó la colaboración de Aragón y Portugal.

Según el Padre Mariana, pasaron a la península

setenta mil jinetes y cuatrocientos mil de a pie ⁴⁶⁵
en una gran flota, tardando cinco meses en la
operación.

El rey de Marruecos Albohacen y el de Granada Yusuf iniciaron el sitio de Tarifa el 23 de septiembre de 1340. Mientras tanto se iban reuniendo en Sevilla los ejércitos cristianos. El rey de Portugal solo acudió con dos mil caballos. En total se juntaron catorce mil de a caballo y veinticinco mil de a pie ⁴⁶⁶, la cuarta parte de los que contaba el enemigo. Ante la proximidad del ejército cristiano los reyes moros levantaron el sitio de Tarifa y dispusieron su ejército en unos cerros cercanos a sus reales. Llegaron los nuestros a una aldea llamada la Peña del Ciervo, donde descubrieron al enemigo. Allí se hizo Consejo de Guerra para decidir lo que se debía hacer. Se acordó que a la media noche se enviasen a Tarifa mil caballos y cuatro mil infantes para que estuviesen de guarnición, y asegurasen la plaza: "juntamente llevaban orden al tiempo de la pelea de acometer a los enemigos por un lado, y echarlos de los cerros..." ⁴⁶⁷.

Al día siguiente, 30 de octubre, se formaron los escuadrones en orden de batalla. La vanguardia estaba dirigida por don Juan de Lara, don Juan Manuel y el maestro de Santiago; la retaguardia se encomendó a don Gonzalo de Aguilar, y don Pedro Núñez quedó de reserva con gran cantidad de gente de a pié. El cuerpo del ejército quedó a cargo de los reyes, acompañados del arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz y de otros obispos y grandes del reino.

"El pendón de la Cruzada por mandado del papa lo llevaba un caballero francés llamado Iugo: todos los soldados iban señalados con una cruz colorada en los pechos como aquellos que iban a pelear contra los infieles en defensa de la religión y de la cruz" ⁴⁶⁸.

El rey de Portugal decidió acometer al rey de Granada. Le acompañaban con su gente los maestros de Alcántara y de Calatrava.

Empezó el combate y había entre los dos bandos un río, el del Salado, que dió nombre a la batalla. Era importante ganar los pasos.

Los cristianos se dirigieron al río y llegaron los primeros don Juan de Lara y don Juan Manuel. Los dos hermanos Lassos, Gonzalo y García, pasado un pequeño puente, fueron los primeros que comenzaron a pelear. El rey de Portugal marchaba en el flanco izquierdo sobre la ladera de unos cerros, mientras el rey de Castilla después de rodear la marina atacó con gran ímpetu a los moros.

Ciertas "bandas" de los nuestros se separaron del grueso por sendas que ellos sabían, encontraron los reales de los moros y derrotaron a la guarnición que los guardaba, destruyendo y robando cuanto hallaron. "Visto esto por los moros que andaban en la batalla, y hasta entonces se defendían valientemente, comenzaron a desmayar y retraerse, y a poco rato volvieron las espaldas, y fueron puestos en huida" ⁴⁶⁹.

Este parece ser el momento escogido por Lucas Jordán para ejecutar su cuadro (711), aunque no es seguro que represente la batalla que comentamos ⁴⁷⁰. El pretendido Alfonso XI aparece en medio del cuadro, de gran tamaño, y a galope tendido, seguido por jinetes

e infantes. Se dirige contra los moros que huyen despavoridos, intentando cruzar el río y pereciendo ahogados en él. Al fondo, los carros por cuya ladera avanzaría el rey de Portugal. Según Mariana murieron doscientos mil moros y sólo veinte cristianos ⁴⁷¹.

Como es costumbre en estas visiones retrospectivas de la historia de España en este siglo, la indumentaria militar es una mezcla de fantasías y prendas anteriores a la época, y que para entonces se consideraban anticuadas, como las calzas.

La batalla de Jerez (1368)

El cuadro de Zurbarán (194) representa un tema religioso: la ayuda de Nuestra Señora de la Protección a los cristianos en 1370 ⁴⁷², que mediante una luz celestial conocieron la emboscada que les preparaban los moros. Por no pertenecer propiamente al propósito que se ha trazado sólo se comentará brevemente. Pertenece a la serie que hizo Zurbarán para la Cartuja de Jerez en 1638-1639. Estaba en el centro del altar

mayor en un principio y en el inventario de 1835 se sitúa en "dos altares, al otro lado de la verja de los hermanos legos" donde los vieron Ponz y Ceán ⁴⁷³. Fue uno de los que se ofreció a Napoleón en la Guerra de la Independencia y se devolvió al convento en 1814 ⁴⁷⁴. Adquirida por Taylor para Luis Felipe, se encontraba en la Galería Española del Louvre en 1830 con el nº 355. Se vendió en Christie's en 1853 por 160 libras a Lord Taunton y fue comprada por el Metropolitan Museum a sus herederos en 1920 ⁴⁷⁵.

Ponz da algunos datos históricos:

"está Nuestra Señora como auxiliando a los jerezanos en una batalla que ganaron a los moros en estos contornos, en el cual prendieron al régulo Aben-faha, que lo enviaron en presente a Alfonso XI, todavía niño. A dicha pintura llaman de la Descensión" ⁴⁷⁶.

Martín De Roa hace una descripción detallada de la batalla:

"Los moros escondidos en un olivar cerca del rio y amparados por la oscuridad de la noche, se

preparaban para caer sobre los cristianos. De pronto el cielo se iluminó por una potente luz, permitiendo a los cristianos darse cuenta de la emboscada. Mientras la armada jerezana dispersaba a los moros <no faltó de los nuestros quien con mayor advertencia mirase dónde se descubría la luz y viese la imagen de la Santísima Virgen>" ⁴⁷⁷.

Se levantó una ermita en el lugar y para conmemorar el hecho se pintó "su [Imagen en medio de una nube resplandeciente, con los nobles de Xerez armados a caballo vuelto el rostro a la parte donde en la espesura se descubrían los moros]" ⁴⁷⁸.

Considerando sólo la parte hélica, la disposición recuerda las de Carducho del Salón de Reinos. Para Soria:

"The soldier, serving as a repoussoir figure at the left, is clad in brown with a black hat, white collar, and lavender hose. Otherwise the picture is mostly derived from an engraving by Schelte à Bolswert, St. Augustine Appearing to Francesco Gonzaga, Duke of Mantua..., in the Life of St.

Augustine, Antwerp, 1624. The Virgin, in lilac and blue, replaces the St. Augustine of the print. Zurbarán took over the dark diagonal of the lower left against a lighter background. As in the print, profile heads of soldiers and a battery of lances appear above the large halberdier. The two riders nearest him are faithfully copied from the two heads above the horse, which is also used in the printing. The dark half-length soldier, at the right, in the Bolswert print wears a large moustache and is... reversed in position" ⁴⁷⁹.

Sin embargo, el gran alabardero a la izquierda que introduce al espectador en la escena siguiendo esquemas barrocos ⁴⁸⁰ no está en el grabado, siendo muy grande la libertad que se tomó Zurbarán, como dice Gaya Nuño, "escamoteando la figuración de un tema bélico -poco o nada acorde con sus gustos- sustituido el protagonismo por el de un combatiente anónimo, pero en el que reconocemos una brava estampa de militar español del siglo XVII" ⁴⁸¹.

Hay una gran diferencia importante con el "Socorro

de Cádiz", que veremos más adelante. En esta etapa

"las figuras, sin perder esa táctil evidencia del primer plano, se rodean de espacio, de un profundismo perspectivo y de una matizada coloración, que ahuyenta la plenitud de las etapas anteriores, tan bellas, sin embargo" ⁴⁸².

El paisaje, que representa el bosque del Sotillo, lugar de la emboscada de moros y de su furiosa lucha contra jinetes cristianos y "la luz extraña que les inunda, sus verdes crudos bajo la nube en la cual aparece la Virgen, le dan una inesperada intensidad dramática y poética" ⁴⁸³. En el centro, la ermita que fue erigida en el lugar en conmemoración del hecho y que aún existe. Luego, los cartujos construyeron el monasterio de Nuestra Señora de la Protección.

En cuanto a la técnica dice Soria:

"these large canvases were to be seen at a distance; consequently, their execution is more sketchy and rough. The paintings are moving instances of Zurbarán's power of individual characterization. Although derived from Ribera, his

types of picaresque urchins, his faces of...
bearbed old men are not easily forgotten" ⁴⁸⁴.

Victorias de los Moncada en Sicilia (1408-1411)

Siendo rey de Aragón Martín I y su hijo Martín rey de Sicilia, se había revuelto Cerdeña contra el de Aragón. Organizó Martín "El Viejo" una poderosa armada. Su hijo se encargó del mando de la operación de castigo contra los sardos, partiendo del puerto de Trapani, con el Maestre Justicier, Bernardo Cabrera, y el gran Almirante de Sicilia, Ruiz de Lihori, a finales de octubre de 1408. Había dejado de gobernadora de la isla a su esposa Blanca. Arriuada la armada de Aragón a Cerdeña, decidió Martín "EL Joven" atacar al enemigo. Los sardos estaban apoyados por una flotilla de galeras genovesas. Hubo una batalla el 1^o de junio de 1409, en la cual las galeras sicilianas hicieron prodigios de valor contra las genovesas, consiguiendo apresar muchas de ellas y haciendo prisioneros a cuatro de sus grandes capitanes. Obtenida esta victoria Martín determinó dar

otra batalla por tierra, que tuvo lugar el 21 de ese mismo mes, quedando en el campo de batalla unos 6.000 sardos, aunque consiguiera escapar el vizconde de Narbona y refugiarse en el castillo de Monreale. Pero antes de terminar con la conquista de toda la isla, el joven rey enfermó y murió a la edad de 33 años.

En su testamento dejó a la reina Blanca como gobernadora y, sin embargo, no dejó a Bernardo de Cabrera y Sancho Ruíz de Rihori como consejeros, a pesar de ser sus favoritos, porque se odiaban a muerte. El rey Martín "El Viejo" confirmó la decisión de su hijo. Bernardo de Cabrera quedó muy descontento del testamento y lleno de indignación fue a Sicilia, soliviantando a los nobles contra la reina Blanca, mientras ésta se refugiaba en el castillo Orsino de Catania con su consejo. Murió entre tanto Martín I de Aragón el último día del mes de mayo de 1410 sin dejar, expresamente, heredero al reino de Sicilia.

Según la ley de Sicilia cuando moría un soberano sin dejar sucesión, toda la autoridad recaía en el Maestre Justicier. Acogiéndose a este derecho Cabrera

puso a su lado a gran parte del reino y se apoderó de algunas de las ciudades del mismo y de la "camera reginale" que pertenecía a la reina. Frente a él se alzó Ruiz de Lihori. Por otro lado se reunió un parlamento en Taormina, bajo la sabia dirección de Messinesi, que pensaba que la mejor solución era despojar a ambos pretendientes de toda jurisdicción y asignársela a un consejo compuesto por los tres estamentos. A este consejo debía ser entregada la fortaleza de la reina Blanca y armar un ejército contra Cabrera, bajo el mando de Antonio Moncada, conde de Aderno. La reina aprobó todas las determinaciones del parlamento y el 27 de mayo de 1411 mandó una circular a todos, exhortando a que permanecieran fieles a la corona de Aragón.

Irritaron tales decisiones a Cabrera, quien se fue apoderando de las fortalezas y ciudades del reino, entre otras, la ciudad de Palermo. La reina Blanca, al no encontrarse segura en ninguna de las ciudades, fuera de la "camera reginale", se refugió en Siracusa, donde había un fuerte castillo, llamado "Marcheto". Cabrera

vino con un poderoso ejército a sitiar dicho castillo con mucha artillería y para que no lo socorriese don Artal de Alagón con las galeras genovesas, fabricó un puente de barcas que guarneció con tropas. Corría la reina el riesgo de caer prisionera cuando don Juan Moncada, que militaba bajo Cabrera, movido de compasión, tomó la valerosa resolución de abandonarlo y correr, con sus soldados, en ayuda de la reina. La llegada de Moncada animó a la reina y a los sitiados, quienes

"tomaron por su capitán y caudillo a don Juan de Moncada, sobrino del Conde de Aderno, hijo de su hermana: y con trecientos de cavallo, y otros tantos a pie, acometió la una parte del Real, que estava sobre el Castillo, tuvieron una muy rezia pelea..." ⁴⁸⁵,

mientras la reina esperaba escapar en una galera, al mando de Ramón de Torrellas, para ser conducida a un lugar seguro. Moncada atacó el puente defendido por las tropas del Maestre Justicier pero, mientras combatían, se hundió el puente no dejando paso a la reina para que

pudiese embarcar. Moncada resuelto a liberar a la reina aunque le costase la vida, hizo abrir la puerta del castillo y, saliendo con las tropas que tenía bajo su mando,

"come un infierito leone attaccò quelle de Caprera, le quali aterrite a quest'improvviso attacco restarono sbaragliate, e si salvarono con una vergognosa fuga, divenendo così il castello libero affatto dall'assedio." ⁴⁸⁶.

Contribuyeron al éxito de la operación los habitantes de Siracusa que, tomando las armas en nombre de la soberana, acosaron a los fugitivos y obligaron a Cabrera a abandonar la ciudad.

De la serie que David Teniers y van Kessel realizan para glorificar a la familia Moncada, el cuadro fechado en 1664, representa la salida de Moncada (592), después de abrir las puertas del castillo y la impetuosa salida contra los sitiadores. En primer plano, Juan Moncada, de punta en blanco y montado en un caballo tordo en corveta, arremete espada en mano contra las tropas de Cabrera, que huyen despavoridas.

Un abanderado le sigue a pie. Infantes de uno y otro bando pelean en el centro del cuadro. Una orla de trofeos y amercillos con las imágenes de Marte y Vulcano rodea la escena. En una cartela, en la parte superior, se lee: "ANTONIUS MONCADA./HUIUS NOMINIS COMES,/ADERNIONIS.", a pesar de que es su sobrino el protagonista.

El 9 de octubre llegaba Elanca a Castronuovo, donde supo que Cabrera estaba a las puertas de Palermo con ánimo de sorprenderla, pero encontrándose allí el Almirante Ruiz de Rihori, el conde Enrico Rossi, Juan Moncada y Ricardo Filangieri, con mucha caballería e infantería, empezaron a escaramuzar y Cabrera, habiéndose perdido mucha gente, y no estando seguro en aquella ciudad, que había cambiado de partido, se alejó, entrando la reina en Palermo el día 18 del mismo mes.

El amable carácter de Blanca fue atrayendo a los sicilianos, reuniéndose una confederación en Salemi, el 11 de diciembre de 1411, contra el partido de Cabrera.

Se pretendió que la ciudad de Catania, que estaba en poder de Cabrera y gobernada por Giovanni

Ventimiglia, retornara a la obediencia de la soberana. Lihori fue el encargado de sitiar y apoderarse de la ciudad. Después de algunos días de asedio, se asaltó con escalas y cayó en poder de la reina el 29 de diciembre de 1411.

La toma de Antequera (1410.05.06)

"La Toma de Antequera" (76) es el primer cuadro de batallas del siglo XVII, corresponde a Vicente Carducho y está firmado y fechado en 1602. Se conserva en el Museo del Ejército y fue depositado en el Museo de Infantería por el Museo del Prado en 1924 ⁴⁸⁷.

En 1602, Vicente Carducho se encontraba en Valladolid con su hermano y maestro Bartolomé. Con anterioridad sólo se sabe que había trabajado en los arcos de entrada de Doña Margarita en Valladolid y como dorador en el Palacio del Duque ⁴⁸⁸.

Su hermano Bartolomé había realizado al fresco las "Ystorias de la guerra de antequera en la sala de la torre de palacio" antes del 13 de septiembre de 1602 en

que se le abonan 4270 ducados por esta obra más algunas obras de decoración ⁴⁸⁹. Es probable que los cartones preparatorios sirvieran como base para el cuadro de su hermano Vicente que empezaba a soltarse como pintor independiente. En el inventario de 1607 existía en la Casa de la Ribera de Valladolid una "Toma de Antequera por D. Diego Gómez de Sandoval..., de Vicencio Carducho" junto con "otra victoria que tuvo D. Diego Gómez contra el Conde de Urgel, en Valencia, del dicho Carducho" ⁴⁹⁰. Según Tormo

"es cosa demostrada por muchos documentos que ese par de cuadros los adquirió la Corona conjuntamente con el Palacio del Duque de Lerma... de Valladolid en 1607, y que fueron encargo del valido de Felipe III para su propia casa, uno de cuyos lejanos antepasados venían a glorificar" ⁴⁹¹.

Y, en efecto, en el inventario de Carlos II se relacionan ambos temas, aunque con diferencias, en el de Antequera. Pero aún son más apreciables las diferencias de longitud con el que se conserva en el

Museo del Ejército, antes en el Museo de Infantería en Toledo ⁴⁹².

Palomino dice, refiriéndose a Vicente, que "al fresco tiene también otras pinturas, como en el Tocador de la Reina, en aquel Palacio (Valladolid) mas Batallas" ⁴⁹³, noticia que recoge Ceán Bermúdez aunque sin mencionar que fueron ejecutadas al fresco ⁴⁹⁴. Es posible que se haya confundido Palomino y sean los frescos de su hermano Bartolomé.

En marzo de 1602, Tomás de Angulo, había pagado 156.200 maravedises a Vicente Carducho por cuenta del Duque de Lerma ⁴⁹⁵, que pueden comprender el precio del cuadro firmado en este mismo año.

El tema del cuadro es complejo. Como en un mosaico se relatan a la vez varias de las acciones que se desarrollaron ante Antequera en 1410. Su muy cuidadosa composición divide, por una diagonal central, en dos partes, lo que fue la batalla del 6 de mayo y lo que mucho después sería la toma de las murallas de la ciudad el 16 de septiembre. Pero seguramente hay escenas secundarias, como la situación primitiva del

Real del Infante Don Fernando en la parte superior y central del cuadro, realzada por una mancha clara en donde se aprecia un ahorcado, que es posible que fuera el trompeta de Ivan de Velasco ⁴⁹⁶, o una escaramuza que se está preparando a los moros y que, quizás, mandó el Infante para "haber lengua de la villa", es decir para coger algún moro y hacerle hablar.

La fuerzas que sitiaron Antequera comprendían al principio 2.500 hombres de armas, 1.000 jinetes y 10.000 peones. El 26 de abril asentó el Infante Don Fernando su Real sobre Antequera. Según Pérez de Guzmán los infantes, hermanos del rey de Granada, consiguieron reunir en Archidona 5.000 hombres de a caballo y 80.000 peones y se dirigieron el 6 de mayo sobre los sitiadores. Ubicando sus reales en la Sierra de la Boca de Asno se dirigieron contra el obispo de Palencia, Sancho de Rojas, que se había situado con anterioridad en la Sierra llamada de la Rábita por indicación del Infante, creyendo que allí estaban todas las fuerzas. Entonces, a petición del obispo, el Infante mandó en su auxilio a Juan de Velasco, Camarero mayor del Rey,

Diego Gómez de Sandoval, Mariscal del Infante y a Pedro de Estúñiga ⁴⁹⁷, siguiendo él con todo su Real. Este es el momento, probablemente, representado en la escena central del cuadro y que refleja el fragor del encuentro de Sandoval y los que le acompañaban contra los moros que empiezan a huir despavoridos. Sigue el Infante, con la espada del Rey San Fernando ⁴⁹⁸ y acompañado seguramente por su tío Alonso Enríquez, Almirante de Castilla. Por encima, sobresale el pendón.

Los moros habían desamparado su Real y la persecución se bifurcó hacia Granada y Málaga hasta que los caballos no pudieron más. Las cifras de los muertos entre los moros se estimaron en más de 15.000 por 120 entre los cristianos ⁴⁹⁹, aunque es curioso que no se distinga en el cuadro ninguno, mientras abundan los detalles cruentos en el lado de los seguidores de Mahoma.

Desde que llegaron las bastidas ⁵⁰⁰ de Sevilla, el 12 de mayo, se preparó su acercamiento a la que luego se llamó torre de la Escala y para ello se mandó allanar el camino. Después de varios intentos

infructuosos, que tuvieron como consecuencia la necesidad de reparar las bastidas y de cercar la villa con tapias ⁵⁰¹, para impedir que entraran en la ciudad nuevos enemigos, se descubrió ya, a principios de septiembre, que se podía impedir el abastecimiento de agua de la ciudad y así se hizo ⁵⁰².

El 10 de septiembre llegó el pendón de San Isidoro de León que había sido solicitado por el Infante. Frecuentemente se arrimaban las bastidas a la torre y puestos dos ballesteros en las "arcas" herían a placer a los moros cuando echaban la escala haciendo subir a los moros a la citada torre ⁵⁰³.

El 16 de septiembre, sin advertir a nadie, se puso el Infante detrás de la bastida de la mano derecha como se puede ver en el cuadro, con el arzobispo de Santiago y el obispo de Palencia. Subieron los hombres de armas y, como otros días, se echó la escala sobre la torre y la compuerta de la escala, ordenando que entraran en la torre. La escala tenía una anchura suficiente para dos hombres a la vez. Los moros, al percatarse del ataque, prendieron la leña que tenían dentro de una bóveda de

la torre y por un agujero salían llamas y humo que los cristianos intentaban apagar con vinagre ⁵⁰⁴.

Una vez tomada la torre, mandó el Infante que cada uno fuera a su puesto de combate en distintos puntos de las murallas y cada fuerza llevaba su escala. Los de la torre de la Escala consiguieron, a fuerza de pico y pala, abrir brecha en la bóveda y por un portillo hecho en el adarve de la misma torre, entraron los "del Real" y pelearon con los moros por las calles hasta que abandonando torres y adarve se refugiaron en el castillo. La primera bandera que subió a la Torre de la Escala fue la de Garcí Fernández Manrique, poniendose luego los pendones del Apóstol Santiago, de San Isidoro de León y de Sevilla y Córdoba, mandando el Infante ponerlos mas alto que los suyos. Si hemos de creer a Fernán Pérez de Guzmán no fue Diego Gómez de Sandoval el primero que subió a la torre y ni siquiera figura entre los nombres de los que se disputaban la primacia, por lo que habrá que entender los versos de la cartela:

"Su escala arima al muro la primera

Primero vencedor el muro asalta...",

dentro de su grupo de combate y así se le ve el primero en la escala conociéndose por el escudo con su blasón.

Por fin, el 22 de septiembre, se rindió el castillo con condiciones, saliendo el 24, 2.628 entre hombres, mujeres y niños, entre los que se encontraban 895 "hombres de pelea" ⁵⁰⁵.

El punto de vista, desde donde se han representado todos estos acontecimientos, si es que no es una pura invención o se ha ayudado de algún grabado ⁵⁰⁶, es desde las últimas estribaciones de la sierra de Abdalagés mirando al Norte y dejando así los muros de la ciudad a la derecha y dando frente a un terreno bastante llano. Esto si nos referimos al asalto de la ciudad; en cuanto a la batalla se dió en la parte de la Rábita que dejaría la ciudad a la izquierda mirando al Norte y la huida de los moros que se bifurcan por dos caminos, según la Crónica ⁵⁰⁷, unos hacia Cauche que se ve en el cuadro y otros hacia Málaga, tendría que verse en un terreno fragoso, con la inconfundible silueta de la Boca del Asno ⁵⁰⁸.

En relación con los valores artísticos del cuadro,

se ha de recordar la educación de Vicente y su hermano Bartolomé en el manierismo escurialense y el arte toscano de ese momento ⁵⁰⁹. En cuanto al tema militar, no podía dejar de recordar la Sala de las Batallas de El Escorial, como se refleja en los escuadrones de hombres de armas que perfectamente formados avanzan hacia la ciudad sitiada o las mismas tiendas de campaña que destaca frente al "modernismo de la batalla de la derecha".

El dibujo es correcto, salvo en algunos escorzos, demostrando una gran seguridad y rotundidad, típicamente toscanas. La luz que viene de la parte izquierda y algo tendida se ha dispuesto de forma coherente a todo lo largo de la narración, muy contrastada y sirviendo, con claros y oscuros como producidos por unas hipotéticas nubes, a la composición y para destacar, en los claros, los episodios principales. El color es vigoroso y alegre en el paisaje, de una tonalidad predominante verde-azulada, que hace muy grato el conjunto, salpicado con equilibrio estudiado, por toques rojizos.

La composición adolece, quizás, de excesivamente estudiada. Dos diagonales que parten de los ángulos inferiores se cruzan un poco más arriba del centro geométrico del cuadro. Una horizontal corta el cuadro exactamente por la mitad y, a la misma distancia hacia arriba y hacia abajo, otras dos rectas compartimentan el espacio. Dos esquinaos, el del castillo y el que describe la llegada del Infante, juegan con los dos espacios rectangulares de la cartela y el cielo iluminado en los otros dos extremos. La claridad, el orden y el equilibrio de esta composición son de estirpe renacentista, como la presentación simultánea de varios episodios diferentes nos retrotraería más lejos. Aunque no perfectamente conseguida, hay una adecuada fuga planteada en varios planos. La impresión de movimiento y de empuje en la batalla es uno de los aciertos de este cuadro, en mi opinión. La unión de los diversos episodios entre sí no está bien lograda.

La factura, muy terminada, no es la esmaltada, lisa y uniforme de un Vasari, sino algo más libre y pastosa pero dentro de un toque sólido y seguro.

Dentro de la excesiva abundancia de detalles y lo prolijo del relato se descubren escenas cruentas, aunque sin especial empeño en subrayarlas. No hay la grandiosidad y aparatosidad teatral de los del Salón de Reinos, ni tanta naturalidad en la lucha de las escenas del fondo, pero si una dignidad contenida. Las actitudes son algo estereotipadas, propias del manierismo. En conjunto es una obra "ideal" que se ha querido atener muy de cerca a la Crónica del suceso y no ha contado ni poco ni mucho con la realidad. La misma espada que quiere ser la de San Fernando no se parece a la verdadera que se conserva en Sevilla.

El cerco del castillo de Amposta (1465.10.02)

El 6 de septiembre de 1465 estaba el rey de Aragón, don Juan II, cerca del castillo de Cubells, cuando después de reunido el consejo, decidió poner cerco a la ciudad de Tortosa. Pasando por el collado de Balaguer, el ejército hubo de cruzar el Ebro en pequeñas barcas, para no perder tiempo en hacer un

punte. Sin embargo, era necesario "poner cerco sobre el Castillo de Amposta, por quitar el socorro que podía entrar a los de Tortosa, por la mar..." ⁵¹⁰.

El 2 de octubre asentó su campo frente al castillo, que

"era fortaleza muy grande assentada en una roca, que la bate el rio Ebro por dos partes, obra de fuerte, y señalado artificio del tiempo de su conquista, que se dio a los Cavalleros de la Orden de Espital, con diversos baluartes, y torres, y muy hondas cavas, y cercose por la parte de tierra, y por el rio, con las galeras, que el Rey mandó armar para el combate, y padeciósse increíble fatiga, durando todo el invierno en el cerco, porque fueron los que estavan en al defensa del Castillo socorridos diversas vezes con barcas, y bergantines..." ⁵¹¹.

La reproducción del cuadro (3) sólo permite adivinar la presencia del Rey, a la izquierda y en primer plano, encima de un estrado, dando órdenes a un subordinado, probablemente don Alonso de Aragón, primer

de Villahermosa, al que se dedica la serie que se conserva en el museo de Zaragoza. El Rey lleva cuello de lechuguilla, que como los bigotes y barba del personaje que le acompaña, son anacrónicos. Hay un alabardero, de espaldas, en el lado derecho y un perrillo en la parte central e inferior del lienzo. El rey parece tener los muros del castillo como fondo, mientras a la derecha se dejan ver en el delta del Ebro, las "galeras" aragonesas, aunque algunas de las embarcaciones son bajeles. Unos soldados, en segundo término, con indumentaria de los tercios españoles, posteriores a la época, se dirigen a la conquista del castillo. Al fondo una ciudad, que seguramente representa la de Amposta.

La composición del cuadro recuerda, en seguida, a los del Salón de Reinos, especialmente a la "Expugnación de Rheinfelden" de Carducho y al "Socorro de Génova" de Pereda. Es probable que el autor tuviera

la oportunidad de verlos en el Buen Retiro.

LOS REYES CATOLICOS

La conquista de Granada (1492.01.02)

El 11 de abril habían salido los Reyes Católicos de Sevilla con el firme propósito de tomar Granada. El 26 de abril, el grueso, unos 50.000 hombres, acampó a dos leguas de Granada. Entre la nobleza se citan nombres como Medina Sidonia, Cádiz, Aguilar, Cabra, etc.

Más que sitiar, el ejército sitiador aguardó amenazante el desenlace dentro de los muros, aparte de los consiguientes desafíos y escaramuzas. La reina Isabel vino a ver Granada el 18 de junio, organizándose una escaramuza de la que, según la leyenda, se vió Gonzalo de Córdoba en tales apuros, que uno de sus escuderos, Iñigo de Mendoza, tuvo que prestarle el caballo, pagándolo con su vida. El 14 de julio, un voraz incendio, destruye el campamento. La Reina manda reconstruirlo con casas de cal y canto, que dan origen

a la ciudad de Santa Fe. En agosto murieron dos de los principales personajes de este episodio, el marqués de Cádiz, don Rodrigo Ponce de León, y don Enrique de Guzmán, duque de Medina Sidonia. El 7 de octubre se entablan negociaciones secretas con Abul-Cazin-Abdelmalik. Por fin la capitulación es negociada por Hernando de Zafra y Gonzalo de Córdoba y ratificada por los Reyes el 25 de noviembre de 1491. Boabdil entregó la ciudad el 2 de enero de 1492 y la cruz arzobispal del cardenal Mendoza brilló con fulgor en la torre más alta de la Alhambra. Cuatro días después los Reyes entraron triunfalmente en la ciudad.

En un techo del palacio de El Pardo (897) se representa la conquista de Granada. Se atribuye, con bastante probabilidad, a Francisco López y a Pantoja⁵¹². La escena principal corresponde a la entrega de las llaves de la ciudad. Boabdil con armadura y un manto, después de bajar de su caballo, ofrece arrodillado la llave a Fernando e Isabel, montados a caballo y seguidos de los hombres de armas. Al fondo se ve una Granada imaginaria rodeada de torres y muros, de

donde salen los moros, mientras los cristianos se dirigen hacia ella. En unos tondos se representan, quizás, algunos de los hechos narrados, la muerte de Medina Sidonia o Cádiz, y la salvación de Gonzalo de Córdoba, gracias al sacrificio de su escudero. En otras rectangulares, se simboliza la duración del sitio, desde julio de 1491 a enero de 1492.

La conquista de Orán (1509.05.20)

El cardenal Cisneros se sentía impulsado a la empresa africana, no sólo por el celo de propagar la fe cristiana, sino también por la necesidad de proponer a la nobleza castellana, soliviantada contra la regencia del rey de Aragón, un ideal sugestivo que le distrajese de las veleidades de la rebeldía.

La expedición, compuesta por 10.000 infantes y 4.000 caballos, salió de Cartagena el 16 de mayo de 1509 y llegó al día siguiente a Mazalquivir, que era plaza castellana, desde que el Cardenal promoviese una expedición en 1505. Pedro Navarro, que era quien

mandaba efectivamente la expedición, después de que declinara el ofrecimiento el Gran Capitán y lo recomendara a él, desde el principio, no se entendió con Cisneros. El 18, antes de que amaneciera, ordenó que desembarcara la infantería y la artillería y organizó cuatro "escuadrones" de 2.500 hombres cada uno. Dado lo accidentado del terreno no creyó oportuno desembarcar todavía a la caballería ⁵¹³.

Antes de que se iniciaran las operaciones, apareció Cisneros, cabalgando en una mula y luciendo sus vestiduras cardenalicias, seguido de clérigos y religiosos con armas bajo sus hábitos. Delante de él, el gigantesco fray Hernando a caballo sobre una yegua torda, portaba la cruz que, años antes, plantara el cardenal Mendoza sobre las torres de la Alhambra. Cisneros arengó a las tropas diciendo:

"Yo quiero tener parte en esta victoria y ser el primero en el peligro, porque me sobra aliento para enarbolar en medio de las huestes enemigas esta cruz primacial, estandarte real de los cristianos, y tendré a mucha honra pelear y morir

con vosotros, como muchos de mis gloriosos predecesores." ⁵¹⁴.

Cisneros intervino, personalmente, suspendiendo toda acción hasta que desembarcara la caballería, que era mandada por Villarroel, sobrino del Cardenal y Adelantado de Cazorla, desautorizando así, públicamente, a Pedro Navarro. Este, ya por la tarde, conquistó la sierra situada entre Mazalquivir y Orán, que defendían 12.000 hombres. El apoyo de la caballería animó a la infantería, que avanzando conquistó "una aguada al comienzo de lo más agrio de la sierra, y, apoderados de ésta, se encontraron ante los muros de Orán." ⁵¹⁵. "La cibdad es la más fuerte cosa del mundo, y muy grande..." ⁵¹⁶.

Al anochecer, Pedro Navarro consultó con el Cardenal si se atacaba ya, y la respuesta fue la siguiente: "Atacad al punto al enemigo, porque estoy cierto que alcanzareís la victoria" ⁵¹⁷. El Cardenal quería dirigir el avance, pero fue convencido por fin por su general para que no asistiera a la batalla, y desde la ermita de San Miguel, en Mazalquivir, "alzando

sus manos orando a nuestro Señor, peleaba más que nosotros" ⁵¹⁸. Inmediatamente se ordenó el ataque, en el que contribuyeron las guardias del Cardenal, siendo su capitán Sosa, quien al grito de ¡Santiago y Cisneros!, colocó el estandarte del Cardenal, ajedrezado de rojo y oro en el anverso y con la cruz en el reverso, sobre los muros de la ciudad.

Se atribuyó la rapidez de la victoria a la intervención divina y los mismos moros lo reconocían, pidiendo algunos de ellos el bautismo. Como consecuencia de esta victoria se liberó a una gran multitud de prisioneros cristianos.

A Miguel Muñoz "se le puede atribuir con bastante probabilidad, un Cardenal Cisneros á caballo, en la toma de Orán, firmado <<Muñoz ft. 1687>> que creo existe en la Virgen de las Huertas" ⁵¹⁹. Allí trabaja por estos años también Blas Muñoz, como él, pintor lorquino. El Sr. Cánovas "tratando de distinguir las obras de uno y otro Muñoz, dice que en las de D. Miguel parece notarse más corrección de dibujo, aunque sus figuras adolecen de cierto amaneramiento y que en

cambio la entonación es menos agradable..." ⁵²⁰.

VICTORIAS DE CARLOS V

La batalla de Pavía (1525.02.24)

La prisión de Francisco I de Francia en la batalla de Pavía es un tema tratado por dos pintores cuyo estilo, dentro del siglo XVII, es muy diferente: Juan de la Corte y Lucas Jordán. También representa esta acción bélica Guiliam van Herp, en el cuadro que se conserva en Las Palmas de Gran Canaria, un anónimo español (21), ⁵²¹ y la "Escena de batalla" (880) de la colección Luis Aznar.

El cuadro que representa la "Batalla de Pavía y prisión del Rey Francisco" (87) es el único de la serie que lleva la firma de Juan de la Corte. Dispone la batalla al fondo, como veremos en el de Jordán, pero sin hacer una separación tan radical como aquel, entre la acción y la glorificación del héroe. En último término se aprecia Pavía y algo más cerca y a la izquierda un muro, el "Parco", que debía servir de

protección a las tropas francesas, y que el Marqués de Pescara había mandado romper con "vaivenes" ⁵²², por dos partes, la madrugada del 24 de febrero.

Una vez abiertas las dos brechas, pudieron entrar rápidamente los hombres de armas y los dos escuadrones de infantería que se habían formado, uno de españoles y, a su siniestra, otro de alemanes, mandados por el coronel Jorge de Freundsparg. El de italianos quedó a retaguardia con la artillería.

La caballería francesa cargó con tal ímpetu que desbarató a la nuestra, anuló a la artillería, dejando sólo dos piezas útiles, y desorganizó a los infantes, que a despecho también de la artillería enemiga, permanecieron aferrados al terreno. Este enfrentamiento con la "batalla" francesa, seguramente, es el episodio que se ve en último término. El marqués de Pescara mandó a los capitanes don Alonso de Córdoba y don Rodrigo de Ripalda que tomasen 200 arcabuceros para defender a la caballería.

Después de reconocer la situación con su sobrino, el marqués del Vasto, alentó a la infantería y mandó al

del Vasto a tomar el palacio de Mirabel con 6 banderas de españoles y 6 de alemanes, lo que se hizo. Ordenó el ataque de la infantería y cuando avanzaba el escuadrón de alemanes contra otro de esguízaros, el de los españoles atacó a este de flanco y lo rompieron, como a otros que venían en su auxilio.

Salieron del escuadrón de españoles 300 hombres que atacaron a la artillería francesa, la cual mandaba "Musier de Alenzon", que además contaba con 200 lanzas y 4.000 infantes. Los 300 españoles hirieron a los artilleros franceses, desjarretaron a los caballos que los iban a trasportar y formaron barricadas con todo ello, impidiendo a los franceses recobrar su artillería. Vino en ayuda de estos valientes la caballería e infantería españoles que expulsaron a los de "Alenzon" fuera del recinto murado.

El Duque de Borbón con la "batalla imperial" se enfrenta con la vanguardia francesa ⁵²³ que, quizás, se representa inmediatamente después del primer término, con la huida de los franceses. Entre los dos caballos centrales se deja ver un capitán que parece

mandar dichas fuerzas y que pudiera representar al Duque de Borbón. Al ser estrechos los portillos de salida, muchos murieron en el intento, huyendo los demás en dirección a Milán.

Este cuadro es, seguramente, el que se inventaría a la muerte de Carlos II en el palacio del Buen Retiro⁵²⁴. En el de Jordán, destruido entre otros cuadros de la Embajada de Lisboa, el fondo es mero pretexto decorativo y ya no aparece la infantería española, que había perdido todo su prestigio.

La prisión de Francisco es el tema central de los cuadros. En el de Juan de la Corte el rey montado sobre caballo tordo, con flores de lis en la armadura, parece rendirse a dos hombres de armas que se le aproximan desde la izquierda del cuadro. Dichos caballeros eran españoles y se llamaban Juan de Urbieta y Diego de Avila, a quién el rey dió su estoque y una manopla. Según Juan de Oznaya fue después que "una arcabucero le mató el caballo... yendo a caer con él"⁵²⁵.

La escena parece ser una síntesis de todo lo sucedido, más que un momento determinado. En escorzo

hay dos cadáveres, uno junto a la bandera del rey con la cruz en campo de lises. Uno es, probablemente, el alférez del rey, y el otro pudiera ser "D. Fernando de Castriote, Marqués de Sant Angelc", que fue herido por el rey de una estocada en la vista y rematado por los caballeros franceses de su acompañamiento y causa de la furia de los españoles. Pero también se ve un caballero acercarse a galope por la derecha, que con mucha probabilidad es Monseñor de la Mota, el cual al reconocerle, le salvó la vida. Luego llegaron el Marqués de Pascara, el del Vasto, el duque de Borbón y el virrey y "...despojado hasta del jubón... el virrey le hizo vestir el sayo de armas que él tenía vestido y cabalgar en un caballo, y así le llevó al castillo de Pavía" ⁵²⁶. En el lienzo de Jordán el rey francés aparece pie a tierra, entre los dos soldados citados con la cabeza descubierta en actitud de entregar su espada al

"jefe supremo de las tropas imperiales, Antonio de Leyva, que aparece a caballo con otro personaje, quizá Hernando de Alarcón, jefe de los tercios

españoles y a quien se encomendó la custodia del prisionero..." ⁵²⁷.

También pudiera ser el mismo Carlos V, como dice la misma autora citada, al que se entrega Francisco I, aunque sea inexacto desde el punto de vista histórico, como también recuerda dicha autora, ya que no vió al rey francés hasta su encuentro en la Torre de los Lujanes, en Madrid.

Como muy bien dice Sanchez Cantón, el cuadro de Juan de la Corte no se ajusta a la descripción histórica ⁵²⁸. Además de lo señalado, no está indicada la salida de Leyva desde Pavía, cogiendo entre dos fuegos a los franceses. La presencia de la bandera imperial puede explicarse porque, a veces, la llevaba el Capitán General cuando no asistía el emperador en persona. El hecho histórico es anterior, en un siglo aproximadamente, a cuando se hizo el cuadro. Es probable que utilizara grabados, aunque no corresponden ni a los de Coornhert, que imprimió en Amberes una serie sobre las victorias militares de Carlos V en 1555, ni a la de Gheyn III y Boel, con dibujos de

Tempesta de 1614. Si parece inspirarse, en el grupo central, en el grabado de Martín Heemskerck, fechado en 1555 ⁵²⁹. Como hemos dicho, tampoco le interesa la exactitud histórica a Lucas Jordán, pero sí los colores brillantes y luminosos, dados con una pincelada suelta.

En el cuadro de la colección Luis Aznar, a la izquierda, aparece un caballero montado sobre caballo tordo, en cuyas mantillas luce la flor de lis, rodeado por tres jinetes, cuya composición está tomada de la estampa sobre el mismo tema de Martín Heemskerck ⁵³⁰. La disposición de la batalla, al fondo, se asemeja a la del pintor Ruprecht Heller, conservada en el Museo Nacional de Estocolmo. Se aprecia mucho mejor que en los cuadros anteriores la acción de la infantería, quizás en la conquista del palacio de Mirabel, y Pavía, al fondo; el muro y los combates de caballería en segundo término y la acción de la artillería con la huida de los franceses, en el ángulo inferior derecha.

La retirada de los turcos de Viena (1532.09)

La retirada de los turcos de Viena en 1532 fue a fines de septiembre y está representada, con algunas variantes, en tres cuadros de Juan de la Corte, uno que se conserva en el Museo Marítimo de Barcelona (88), y el otro, en dos fragmentos, de la embajada de Londres (93) ⁵³¹.

En relación con el hecho histórico, el cerco de Viena era difícil por estar defendida por 12.000 alemanes y 2.000 españoles e italianos, más las fuerzas del Emperador con ánimo de darle batalla ⁵³². Dice Pedro Girón: "Viendo el Turco que el Emperador venía con tan gran ejército y que a él le faltaban los mantenimientos, temiendo algún revés de la fortuna..., acordó tornarse a su tierra, y, porque al retirar su ejército no recibiese daño, dexó deziocho mil de cavallo que hiziesen rostro a los cristianos que viniesen, y él con toda la otra gente, partióse la vía de Belgrado..." ⁵³³.

Solimán aparece en todos ellos sobre caballo tordo, semivuelto hacia el expectador, y junto a él el "estandarte de las colas de caballo" que menciona el

inventario de Buen Retiro de 1700 ⁵³⁴. Al fondo se representa una escaramuza. En el lado izquierdo del cuadro del Museo de Arte de Cataluña, encima del escuadrón de turcos que desfilan, adquieren especial relevancia unos arcabuceros que obligan a huir a unos jinetes, y que pudieran ser los de Don Luis de la Cueva, que cita Santa Cruz ⁵³⁵. Al fondo se ve la ciudad de Viena.

A la retirada, que se realizó ordenadamente, quizá contribuyó poderosamente el encuentro de "Gozian, ... General de los caballos ligeros del campo del Emperador", con el "bajá de Bocona" que con 10.000 turcos de á caballos" habia salido a "correr la tierra". "Gozian" con 3.000 caballos los derrotó y mató "5.000 turcos y les quitó la presa que llevaban".

Jordán hizo también una "Huida del ejército turco" (726) que debe corresponder a este momento. El Emperador aparece en primer término y a la izquierda, mientras otro de los generales, ¿"Gozian"?, señala en dirección al ejército turco, que huye. Una figura alegórica, la ¿Victoria?, sobrevuela a Carlos V.

Destacan la diagonal barroca en profundidad y los contrastes de luces y sombras. Como dice María Teresa Ruiz Alcón "las tonalidades de estas pinturas eran pastel, y los azules y blancos del cielo y nubes les proporcionaban una iluminación especial" ⁵³⁶.

El desembarco en Puerto Farina (1535.06.16)

De la campaña de Tunez, el "Desembarco en Puerto Farina" (90), de Juan de la Corte, no se parece en nada al tapiz de Vermeyen, que representa este mismo episodio. Se ha escogido una perspectiva desde la tierra, frente a la panorámica amplia que desde alguna galera debió realizar el pintor aúlico. De las 700 velas de que habla Illescas, sólo unas pocas ha escogido nuestro pintor para representar la escuadra. Habiendo arribado la armada a Puerto Farina

"en llegando... a la torre que llaman del Agua, mandó el César que todos comenzasen á saltar en tierra, tomando al largo la costa, porque saliesen á un mesmo tiempo. Hízose con tan buena orden,

disparando artillería contra los moros y turcos que asomaban, que sin resistencia ninguna se puso en pocas horas el ejército en tierra" ⁵³⁷.

Estos hechos sucedieron el 16 de junio, como puntualiza Santa Cruz "y se hicieron luego escuadrones...", reuniéndose 32.000 hombres pagados, más otros 20.000 aventureros. Desembarcó el Emperador con Don Luis, su cuñado y todos los grandes señores "y así comenzaron á caminar los escuadrones por el cabo de Cartago, llevando los españoles soldados viejos en vanguardia..." ⁵³⁸.

Es el momento que parece representar el cuadro. A la izquierda aparece el Emperador con bengala junto a una figura de espaldas señalando al frente, probablemente, el Marqués del Vasto. Las tropas avanzan junto a la playa, mientras los moros a caballo huyen hacia Túnez.

El cuadro, algo estropeado, no permite precisar algunos detalles, pero la comparación con Vermeyen apoyan las tesis de Sanchez Cantón del poco valor histórico que tienen estos cuadros.

Entre los cuadros de Lucas Jordán que tratan de las victorias del Emperador hay uno titulado "Batalla de Carlos V" (713), que es probable que represente este hecho de armas. Parece ser que el encargo repetía los temas de Juan de la Corte y los demás cuadros llevan el título apropiado. Carlos V aparece en primer término y a la izquierda mirando hacia atrás. Uno de sus generales, de espaldas y sobre caballo tordo como el Emperador, señala con su bengala hacia unas fortificaciones al lado del mar.

La toma de la Goleta (1535.07.12)

La toma de la Goleta tuvo lugar el 12 de julio de 1535. Días antes, el Emperador recogió las fuerzas que tenía dispersas y las "mandó meter dentro de una trinchera ó bastión... se plantaron los cestones, y se puso la artillería para dar batería a La Goleta". Después de esperar a que la mar permitiera el apoyo artillero de las naves "se comenzó a batir La Goleta con tres baterías..." a una distancia de 400 pasos y

por la mar la carraca de Rodas, el galeón de Portugal y las carabelas y el Principe Andrea Doria ⁵³⁹.

Al fondo del cuadro (94) de Juan de la Corte se ven las ruinas de Cartago y, más cerca, el campamento cristiano, algunas unidades en formación y una trinchera con una batería. En el mar, se representan algunas embarcaciones, por lo cual parece seguir, sino al pie de la letra, si "a grosso modo" los acontecimientos. "Duró" la batería desde la mañana hasta pasado mediodía,... "pusieron por tierra una torre con sus barbacas, todas las troneras donde los turcos tenían su artillería vinieron al suelo... y quedó tan abierto el muro, que fácilmente se pudo dar el asalto" ⁵⁴⁰. Este parece ser el momento representado. La torre medio deshecha y varias unidades lanzándose al asalto. Santa Cruz lo cuenta de la siguiente forma:

"arremetieron á la batería en sus escalas, y para ponerlas se echaron en el foso y subieron sobre los bastiones y batería, aunque la resistencia de los turcos y genízaros era mucha, porque luego

acudieron allí con mucha artillería y escopetería y flechas y botafuegos y cañones con talegones de piedras con que hacían mucho daño;... los cristianos con mucha furia les entraron por todas partes sin poder defender..." ⁵⁴¹.

Las primeras dos banderas que entraron fueron de españoles. "Pedro Gaitán, Alférez del Capitán Jaén puso su bandera en el castillo de La Goleta..." ⁵⁴².

Hubo más de 1.000 muertos entre los turcos, dice el cronista, además de los que se ahogaron en la albufera, mientras los cristianos sólo perdieron 100. Se ganaron muchas piezas de artillería y gran parte de las galeras de Barbarroja.

En el cuadro, a la derecha, se aprecia al emperador sobre caballo tordo, acompañado por dos caballeros y detrás está su pendón (?) real. A su siniestra se ve el mismo personaje que encontramos en el "Desembarco en Puerto Farina", posiblemente el Marqués del Vasto, que llevaba el peso de las operaciones. El otro, en corveta, podría ser el Duque de Alba, como piensa Sánchez Cantón. Como él mismo

dice, su falta de mérito artístico no era compensado "ni siquiera con rigor en el estudio iconográfico"⁵⁴³. Muy parecido al cuadro anterior y quizás representando el mismo acontecimiento, aunque de dimensiones más pequeñas, es la "Batalla" (84) de Juan de la Corte que se conserva en Patrimonio Nacional.

Lucas Jordán, en su obra (731), simplifica la composición y divide, con una diagonal, el primer plano con el Emperador sobre un caballo tordo en corveta, mandando a sus tropas una vez desembarcadas en la Goleta, sobrevolado por la victoria, del fondo, en donde se ve un fuerte, que es una reproducción casi exacta del castillo del'Ovo de Nápoles⁵⁴⁴.

Rendición del elector Juan Federico en Mülberg
(1547.04.29)

Tampoco se adapta a las descripciones de la época de Juan de la Corte la "Rendición del elector Juan Federico en Mühlberg" (92). El elector de Sajonia había sido preso por

"dos hombres de armas Españoles de los de Napoles, y tres ó quatro caballos ligeros Españoles y Italianos, y un Ungaro, y un Capitán Español. El Emperador mandó al Duque de Alva, que le traxese, y asi fue traído delante dél. Venia en un caballo frison con una gran cota de malla vestida, y encima un peto negro con unas correas que se ceñian por las espaldas, todo lleno de sangre de una cuchillada que traia en el lado izquierdo. El Duque de Alva venia á su mano derecha, y asi lo presentó á su Magestad. El Duque de Saxonia se quiso apear, y queriase quitar el guante para tocar la mano, según costumbre de Alemanes, al Emperador, mas él no lo consintió, ni lo uno ni lo otro, porque á la verdad del trabajo, y de la sed, y de la herida venia tan fatigado, y él es tan pesado, que pienso que el Emperador tuvo mas respeto á esto que á lo que él merecia. El se quitó él chapeo y dixo al Emperador, segun costumbre de Alemania: Poderosisimo y graciosisimo Emperador, yo soy vuestro prisionero.

A esto el Emperador respondió: Ahora me llamais Emperador, diferente nombre es este del que me soliades llamar. (le llamaba Carlos de Gante)... y despues de dixo, que sus meritos le havian traído en los terminos en que estaba... El Duque tornó á decir al Emperador, le suplicaba que le tratase como á su prisionero. El Emperador le dixo, que él seria tratado segun que merecia"⁵⁴⁵.

En el cuadro aparece el elector a pie y no a caballo, que lo sujeta un soldado. Es de porte "pesado" y se ha quitado el chapeo. Junto a él, el Duque de Alba y algunos de los que le hicieron prisionero, sin atenerse a una descripción detallada. Por el otro lado, aparece el Emperador a caballo, acompañado por la "persona del Rey... y en este esquadron con su Magestad iba el Principe de Piamonte. Lcs dos Archiduques de Austria hijos del Rey..."⁵⁴⁶. Un alférez lleva el pendón imperial. Al fondo la matanza en un "bosque que es lleno de pantános y caminos estrechos"⁵⁴⁷. Se ve la acción que realizaron los "Ungaros y los caballos

ligeros tomando un lado,... y con una presteza maravillosa comenzaron á executar la victoria... los quales arremetieron diciendo España" ⁵⁴⁸.

En el lienzo (730) de Lucas Jordán se acentúa teatralmente las actitudes de los protagonistas. Aparece Juan Federico de Sajonia a caballo y con la armadura pavonada, quitándose el "chapeo", y el duque de Alba a su izquierda, sobre un magnífico caballo tordo, que es uno de los motivos recurrentes de Jordán en sus batallas. Enfrente el Emperador sólo parece escuchar las palabras del duque de Alba. La composición es de una serenidad y grandeza que no suele darse en el barroco de Jordán ⁵⁴⁹.

El Landgrave de Hesse a los pies del Emperador
(1547.06)

Respecto a la pintura de Juan de la Corte que representa a "El Landgrave de Hesse a los pies del Emperador" (91) sucede lo mismo que en el anterior. Aquí se representa el hecho en el campamento del

Emperador y tuvo lugar, como recuerda Sanchez Cantón, el 19 de junio en Halle:

"venido el día que Lantgrave havia de ser en Hala de Saxonia, llegó á ella con cien caballos, y fuese á la posada del Duque Mauricio su yerno, ya Elector, y otro día despues de comer á la hora que el Emperador mandó vino á palacio acompañandole los dos Electores. El Emperador estaba en una Sala con aquellas ceremonias acostumbradas en estos casos. Havia muchos señores Alemanes y caballeros, que venian á ver lo que ellos nunca creyeron, ni Lantgrave decia que havia de ser. Llegado delante del Emperador, quitado el bonete se hincó de rodillas y su Chanciller también... ⁵⁵⁰",

el cual fue el encargado del discurso de rigor, siendo contestado por uno de su consejo de Alemania.

"En todo este tiempo el Lantgrave estuvo de rodillas, despues se levantó. Su Magestad no le tocó la mano, ni le hizo ninguna señal de cortesia. Era cosa muy notable verle á él hincado de rodillas y preso, y junto con él el Duque

Henrique de Brunsvic, á quien él havia tenido preso, con libertad y en pie..." ⁵⁵¹.

El pintor muestra, en efecto, al Landgrave de rodillas, pero al Emperador acogiéndole, contra lo que el cronista dice. Detrás del Landgrave parece estar su canceller, de espaldas, y al lado del Emperador, quizás, el Duque de "Brunsvic". Pero lo que parece desconcertante es el ataque a una ciudad, que aparece en el ángulo superior derecho. El landgrave de Hesse se rindió al conocer la derrota del elector en Mühlberg. Pudiera ser la conquista de Witemberg que tiene lugar poco antes, pero que no guarda ninguna relación con el landgrave, ya que la que se pone de rodillas es la mujer del elector, su hermano y uno de sus hijos ⁵⁵².

LA GUERRA EN FRANCIA Y EL MEDITERRANEO**De la batalla de San Quintín a la de Gravelinas**

(1557.08-1558.07)

Francia había roto la tregua de Vaucelles en noviembre de 1556, aliándose con Paulo IV. Mientras el duque de Alba entretenía al fuerte ejército francés que mandado por Francisco de Guisa había penetrado en Italia, Felipe II decide llevar la guerra al corazón de Francia. Para ello, el 4 de julio de 1557 se decide el plan de campaña: apoderarse de alguna de las plazas de la Champagne (Mezières, Rocroi o Maubert-Fontaine) o, en caso de ser difícil su expugnación, dirigirse a Picardía ⁵⁵³. El mando del ejército lo ejercía Filiberto de Saboya, que el 25 de julio se dirige hacia Rocroi. La dificultad de su conquista inclina a Felipe II a ordenar el sitio de San Quintín. Filiberto, como es norma de la época, amenaza con sitiar a Guise para, el 3 de agosto, iniciar el despliegue ante San Quintín

y las obras de aproche.

San Quintín se encuentra sobre un otero a orillas del Somme que la baña por el Sur, pero se separa de sus muros hacia el este. El Arrabal de la Isla es una avanzada fortificada al SE, en la otra orilla del Somme. Al sur, los pantanos dificultan mucho el movimiento. El puente que conduce a Rouvray era la única vía practicable. Sin embargo, debido al estiaje, el Somme era vadeable por algunos sitios. El terreno que rodea San Quintín es suavemente ondulado y sin arbolado hasta un denso bosque que existía en la zona de Montescourt y Gibescourt. Las murallas que rodean la ciudad tenían, hacia el este, gruesos torreones y un gran lienzo de trazado recto, que fue elegido por Filiberto de Saboya para abrir brecha con la artillería y ejercer el esfuerzo principal del ataque.

Filiberto contaba en la zona de acción, comprendiendo las fuerzas que no participaron en la batalla de San Quintín, con 43.000 hombres de los que 29.000 eran infantes y 14.000 jinetes. El ejército francés bajo el mando del condestable Anne de

Montmorency se puede cifrar en 20.000 infantes, 6.000 caballos y 18 piezas de artillería ⁵⁵⁴.

La primera acción previa, que ordenó Filiberto, fue la conquista del Arrabal de la Isla que servía tanto para ofender a los sitiados como para defenderse del ejército de socorro.

Mientras tanto el almirante Coligní consigue, en la noche del día 4, meter un socorro de quinientos hombres en la plaza, por el camino de Ham, encargándose de la defensa ⁵⁵⁵.

El día 4, el maestro de campo Navarrete, con algunas compañías españolas y dos piezas de artillería, toma el Arrabal de la Isla ⁵⁵⁶.

Montmorency decide introducir nuevo socorro en la plaza siguiendo el mismo método de Coligní y manda 4.000 infantes del Coronel Andelot y 500 caballos ligeros y 400 hombres de armas bajo el duque de Enghien. Pero Navarrete consigue impedir dicho intento infringiendo duras pérdidas a Andelot.

Al recibir estas noticias Montmorency decide atacar en fuerza y marcha desde la Fère a San Quintín

para forzar el paso del Somme por los pantanos de Abiete y cruzar luego el río en barcas, para penetrar en la plaza por la poterna de Santa Catalina. Realiza un reconocimiento con 6.000 hombres que conduce Fumet. Al no ser atacados y recibir noticia de que gran parte de la caballería española iba a abandonar el sitio para acompañar a Felipe II, Montmorency decide aproximarse siguiendo una antigua calzada romana que pasaba por Jussy y Essigny.

El martes 10, día de San Lorenzo, a las ocho de la mañana, apareció el condestable de Francia con más de cuatro mil quinientos caballos, catorce mil infantes y dieciseis piezas de artillería a vista de San Quintín. En perfecto orden llegó junto a la muralla y después de algunas escaramuzas y disparar sus piezas de campaña, venciendo la resistencia de los que estaban de guardia en la ribera, consiguió echar al agua dieciocho barcas y metió por dos veces más de doscientos cincuenta soldados en la plaza y volviendo las espaldas, se alejó con orden. Visto lo cual, el duque los siguió con seis mil caballos alemanes y la caballería ligera y tras

ellos partió la infantería española del

"tercio de Navarrete con la coronelía de clausistas y por la otra parte la de Lázaro Xuendi y porque la infantería nuestra había salido tarde y no podía caminar tanto como fuera menester y visto que los enemigos se alargaban nuestra caballería española fue pisando más la legua y media en la retaguardia y escaramuzando"⁵⁵⁷.

Esta operación fue posible gracias al puente de Rouvray, obra provisional que mandó hacer Navarrete y la capacidad de vadeo por parte de la caballería de Egmont.

Viendo Filiberto de Saboya que nuestra infantería quedaba muy atrás

"y que los enemigos llevaban ojo a un bosque grande que estaba medio cuarto de legua mandó que cerrasen con los enemigos... y así el Conde de Egmont capitán general de la caballería ligera española y arcabuceros a caballo especialmente don Enriquez de Guzmán su teniente (atacaron)...y luego cargaron cinco cornetas de caballos

borgoñones y el duque Ernesto de Branznique y otro de Xambur que con sus herreruelos, se comenzaron a desbaratar..." ⁵⁵⁸.

La caballería francesa de Nevers reforzada por la de Condé, ante la presión, "les fue forzado volver las espaldas e se pusieron en huida de tal manera que mucha de la caballería francesa desbarató parte de la infantería y el alcance duró más de dos leguas matando y hiriendo y haciendo prisioneros" ⁵⁵⁹.

El ejército español se había ordenado en batalla con 7.000 caballos y 15.000 infantes frente a los franceses que descendían por la meseta de Essigny y las lomas que dominan Lizerolles al Norte. Egmont cargó contra los franceses que resistían la embestida, pero el ataque del grueso de la caballería desde las alas arrolló a la caballería francesa de Nevers y Condé y obligó a rendirse a la infantería del Reingrawe. Los demás huyeron despavoridos, excepto algunas compañías de veteranos franceses que fueron destrozadas por las piezas de artillería que emplazó Filiberto. El combate duró cuatro horas. El condestable pretendió morir con

honra antes de rendirse, pero herido en un muslo fue hecho prisionero por un soldado español apellidado Sedano, lo mismo que le sucederá luego al Almirante de Francia, Gaspar de Coligny.

Estos hechos estan representados en los bocetos que Lucas Jordán realizó para los frescos de la escalera de El Escorial y conservados en el Museo del Prado ⁵⁶⁰, como en los mismos frescos (716), (735) y (736) ⁵⁶¹.

Por tanto "La Prisión del Condestable" coincide con los números del Prado, 187 (729) y 185 (714), el último depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores de dimensiones parecidas, que seguramente es copia del primero. El "Asalto a San Quintín" corresponde al nº 188 (728). En el boceto que representa la rendición del Condestable hay un soldado español a caballo que le acomete, derribándole y que, probablemente, representa a aquel Sedano o al capitán Valenzuela al que dió fe el Condestable ⁵⁶². A un lado y otro se ven caballeros franceses derribados, muertos o heridos. En la prisión del Almirante de Francia, de

la que existen dos bocetos (718) y (720), números 184 y 186 del Prado, vemos, también, un soldado que señala al Duque de Saboya y representa probablemente al Maestre de Campo Francisco Díaz Toro. En el "Asalto a San Quintín" (728) una pieza de artillería domina la ciudad que se ve en el centro presa de las llamas y a la derecha la infantería avanzando hacia los muros de la ciudad, pasando un puente. En relación con los frescos, Ponz tiene que reconocer el mérito de Jordán,

"correcto en el dibujo, queda absorto al mirar las buenas cualidades de ella, principalmente las que pertenecen al manejo del fresco, a la fecundísima invención, a la buena elección de luces, al relieve de las figuras y, finalmente, a la riqueza y grandiosidad del todo... la Degradación es cuanto se puede desear... en cuya clase se debe colocar la batalla de San Quintín, en donde hay un fuego terrible y grandísimo capricho en agrupar soldados, caballos y los demás instrumentos de guerra" ⁵⁶³.

Como en los otros ejemplos del siglo XVII, esta

serie de frescos tiene un sentido simbólico, el tema de la fundación de El Escorial, con el sitio y batalla de San Quintín, por una parte, y gran cantidad de personajes celestes y alegóricos, entre los que sobresalen Carlos V y Felipe II, por otra. Sin embargo, esta alegoría de aparato, "casi no necesita explicación, puesto que se vale, sobre todo, de la grandiosidad y el dinamismo para impresionarnos casi instintivamente" ⁵⁶⁴

Como consecuencia de este acontecimiento hubo seis mil infantes, tres mil jinetes, trescientos gentiles-hombres y diez caballeros franceses muertos, al servicio de Su Majestad, seis mil prisioneros, dieciseis piezas de artillería y ciento diez banderas y estandartes en poder del enemigo. Por nuestra parte solo hubo que lamentar la pérdida de mil hombres. Quedaron prisioneros Juan de Borbón, duque de Enghien; el mariscal Saint-André, el príncipe de Mantua y nombres como Montpensier, Longueville, etc ⁵⁶⁵.

El 13 llegó Felipe II a San Quintín "armado como San Jorge y se les hizo una salva de arcabucería y en

la noche se acabaron de plantar treinta y dos piezas"⁵⁶⁶, que sirvieron para batir las fortificaciones enemigas sobre todo del Este y del Sur. Los de la plaza no llegaban a ochocientos hombres útiles para el combate. El 27 se asaltó por las compañías españolas la plaza, tomándola ese mismo día. El Almirante de Francia, Gaspar de Coligny fue hecho prisionero por el maestro de campo Francisco Díaz de Toro y Alonso de Cáceres.

Luego vendrán las acciones de Chatelet, Ham y Noyon y, al año siguiente, la batalla de Gravelinas. De estos sucesos hay frescos en la Sala de Batallas de El Escorial del siglo XVI y existen lienzos⁵⁶⁷ en el Salón del Trono y Pasillo de los Mascarones de El Escorial. Bocetos o copias de estos hechos son citados en los inventarios de Carlos II⁵⁶⁸. Los frescos comprenden la batalla y toma de San Quintín, la ciudad y toma de Chatelet y el sitio de Ham. En cuanto a los lienzos, que pueden ser de finales de siglo o principios del siguiente, están la "Batalla de San Quintín" (464), el "Sitio de Chatelet" (457), la

"Rendición de Chatelet" (461), el "Avance de las tropas españolas sobre la ciudad de Hayn" (465), la "Toma e incendio de Hayn" (460) y la "Revista de las tropas por Felipe II, después de Gravelinas" (454). Según Poleró⁵⁶⁹ son copias de Granello y Castello de la Sala de Batallas de El Escorial y para Zarco⁵⁷⁰ son originales de Rodrigo de Holanda, que sirvieron como modelos.

Felipe II disponía de cuatro mil ingleses, dos mil caballos y la coronelía de "minicaus" y veintiuna piezas de artillería y seiscientos gastadores y mandó, el 6 de septiembre de 1557, "...ochocientos caballos la cual coronelía de Yudescos volvió sobre Xatelete y el conde Aremberg con los mil caballos de su regimiento y algunas piezas de artillería para poner el sitio y batirlo como se hizo..."⁵⁷¹. Le Catelet (Chatelet) era un "fuerte castillo, paso para la union, defensa y darse la mano las plazas que aseguran la Picardía"⁵⁷². La había fortificado Francisco I y tenía cinco caballeros unidos por muralla de ladrillo. En el "Sitio de Chatelet" (457) únicamente apreciamos cuatro.

Gobernaba la plaza el Baron de Salinac. "El Conde de Aremberg batió y arruinó la muralla, y Salinac con trescientos soldados temerosos se rindió, salvadas las vidas, ropa y armas" ⁵⁷³.

A continuación Felipe resolvió atacar a Ham (Hayn). Ham es una ciudad situada a la ribera del Somme, en lugar apto para toda fortificación, llano y descubierta, rodeado por el lado contrario al del río de lagunas de más de ciento cincuenta pasos de diámetro. Su castillo tenía cuatro baluartes y una gruesa torre cuadrada. El Gobernador había quemado el burgo con el fin de que no sirviera de alojamiento a los sitiadores. El Duque de Nevers envió "al señor de Holi a socorrer a los sitiados, y con dificultad entró en la tierra el señor de Memoransi, hijo del Condestable, con su compañía de gente de armas y cuatrocientos alemanes" ⁵⁷⁴. El Rey francés llegó a Amiens en la misma ribera para asegurar las fronteras entre "San Dionis y la Capela", donde se reunieron casi cuarenta mil hombres de la flor y nata de París y bien armados, convocados para la defensa del reino. Felipe

II por una parte y, por la otra, el Duque de Saboya, cercaron la villa con un gran ejército, que cada día crecía con nuevas levadas de alemanes de Don Juan Manrique de Lara. Plantada la batería frente a Ham, el gobernador

"Mos de Lansac se defendía con tan poca vigilancia que con el artillería no impidió el paso de un puente de barcas por donde se comunicaban y daban la mano los cuarteles. Por no ser degollado se rindió con ochocientos hombres á doce de Setiembre, y entró en Ham el Rey Católico y le mandó fortificar para hacer frontera" ⁵⁷⁵.

En el cuadro que el inventario del Prado titulaba "Un campamento. La ciudad de Hages incendiada" (465) y que fue cedido a El Escorial, podemos leer una cartela en el ángulo inferior derecho con la explicación de los hechos y, en el izquierdo, las palabras "S Quintin" encima de una ciudad, y "La Soma" en un río que bordea el cuadro y termina en el ángulo superior derecho, donde se ve otra ciudad con la inscripción "Hayn" (Ham). En medio de un terreno ondulado, las tropas de

Felipe II avanza hacia Ham y el incendio del burgo se aprecia a la derecha del castillo, rodeado de baluartes. En la "Toma e incendio de Hayn y su castillo" (460), podemos ver el campamento de las tropas españolas delante de Ham y, al otro lado del Somme, la ciudad de Ham incendiada y el castillo rodeado por las tropas y baterías de los sitiadores.

Después de la nueva victoria de Gravelinas el 13 de julio de 1558, Felipe II visitó el campamento, a fines de julio, que tenía cerca de Doullens, sobre el Authie. En el cuadro titulado "Campamento de las tropas de Felipe II entre Amiens y Doullens" (454), se nos ofrece una amplia panorámica de la disposición del campamento, rodeado por el Authie, con detalles muy curiosos. Las tropas formadas reciben la visita de Felipe II que las pasa revista, al fondo, sobre un altozano. A la derecha se aprecian las murallas y la ciudad de Doullens y a la izquierda, en la lejanía, la de Amiens.

Se puede observar la diferencia de intereses entre los cuadros de finales del siglo XVI o principios del

XVII y los de finales del último siglo. Para los primeros sólo interesa recoger el aspecto "topográfico" y la descripción pormenorizada de los combates. Para Lucas Jordán lo importante es el fragor del combate en cuanto tiene de dinamicidad y colorido y los hechos puntuales de algunos de sus protagonistas, como la prisión del Condestable o del Almirante de Francia. Muchas de sus representaciones se podían confundir con cualquier "batalla sin héroe".

La batalla de Lepanto (1571.10.07)

En la década de los 60 la amenaza turca era apremiante. Felipe II que no podía esperar una cruzada general siguió una estrategia defensiva consistente en la conquista de puntos estratégicos, de la que son jalones la ocupación de la isla de Djerba y la del Peñón de Vélez de la Gomera, como también la victoria obtenida contra los turcos que asediaban la isla de Malta (1565). Pero la ocupación de Túnez (1570), la de Chipre y la insurrección de los moriscos de Granada

forzó a las potencias cristianas a la ofensiva. Pío V consiguió aunar las fuerzas hispano-italianas y la escuadra aliada se concentró en Mesina. Se componía de "doscientas y ocho galeras, seis galeazas y veinte y dos naves; las ochenta y una galeras con treinta fragatas y veinte naves de S.M., y las demas de Su Santidad y veneciana" ⁵⁷⁶. La infantería embarcada constaba de 8.160 soldados españoles, 5.208 italianos y 4.987 alemanes. En total 20.231, contando los 1.876 de "la casa de su Alteza y todos los aventureros y personas particulares" ⁵⁷⁷. Pío V designa a don Juan de Austria como comandante de la Armada.

La concentración de la armada no se consigue hasta principios de septiembre cuando los turcos ya operaban desde mayo. Famagusta había caído antes de que pudiera recibir refuerzos.

El 30 de septiembre la armada, que estaba ya en Corfú, arriba a las costas de Albania mientras Alí Pacha, jefe de la tropa turca, se dispone a buscar y atacar las galeras de la Liga por orden de Selim II, concentrándose en Lepanto. La armada continuó su

marcha, pasando por Cefalonia el 5 de octubre, y por la isla de Petala (?), el 7 de octubre por la mañana, dirigiéndose al golfo de Lepanto entre la isla Oxia y el cabo Scofra, desde donde don Juan mandó más fragatas de reconocimiento para avistar la armada enemiga. Una vez confirmada la presencia de ésta en el golfo de Lepanto "mandó el señor D. Juan disparar una pieza de artillería y hacer las otras señales que estaban ordenadas para la batalla, a tal que toda la armada se pudiese en orden de pelear" ⁵⁷⁸.

El orden de batalla fue el siguiente:

- Vanguardia, al mando de don Juan de Cardona con 7 galeras (3 de España y 4 de Venecia).

- Ala derecha, al mando de Juan Andrea Doria, con 50 galeras (25 de Venecia, 23 de España y 2 del Papa).

- Cuerpo de batalla, al mando de don Juan de Austria, con 62 galeras (28 de España, 27 de Venecia y 7 del Papa).

- A la izquierda, al mando de Barbarigo, lugarteniente de Veniero, con 53 galeras (41 de Venecia, 11 de España y 1 del Papa).

- Reserva, al mando de don Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, con 30 galeras (15 de España, 12 de Venecia y 3 del Papa).

- Las 6 galeazas, al mando de Francisco Duodo.

- Escuadra de naves, al mando de don Carlos de Avalos, con 26 naves (24 de España y 2 de Venecia)
579 .

Esta disposición en línea "recogiendo las galeras juntas todo lo que fuese posible" ⁵⁸⁰, iba a corresponder con la armada del Turco que no llegó a la batalla en forma de media luna como era su costumbre, sino que repartieron sus galeras en tres escuadras de la misma manera que iba la cristiana.

A las doce de la mañana las armadas se juntaron a tiro de cañón, y cuatro galeras (galeazas), de las seis, estaban ya en el lugar que se les había señalado.

También, llegaron el Marqués de Santa Cruz y Don Juan de Córdoba con sus escuadras en el momento preciso.

"Como las armadas se pusieron a tiro de cañon, el Señor D. Juan mandó tocar las trompetas de batalla..."

⁵⁸¹, arengó a las tropas y oró por la victoria.

Empezaron las galeras a cañonearse y logrando reconocer cual era la galera Real del Turco por las banderas que traía, mandó Don Juan de Austria al comitre Real que guiáse su galera a la galera Real del enemigo. En la Relación de la batalla de Lepanto ⁵⁸², que narra los pormenores de este encuentro, se describe como después de aproximarse a tiro de cañón de la del Bajá, sin disparar ninguna pieza hasta estar como a medio cuerpo de la galera enemiga, ésta soltó tres cañonazos; uno llevó las arrumbadas e hirió y mató algunos remeros, otro pasó el esquife en claro y el tercero pasó por encima del fogón. La Real de Don Juan disparó también é hizo mucho daño en la del enemigo, y embistieron la una con la otra, haciéndose pedazos los espolones con gran estrépito y se trabó una reñida batalla. Venían con la Real del Bajá siete galeras y galeotas de las principales, las cuales acudieron sobre la Real de Don Juan que había salido a embestir a la del Turco en medio de las dos galeras capitanas del Papa y de los venecianos, teniendo por popa la Patrona

de España y la capitana del Comendador mayor de Castilla. Durante una hora se peleaba en la Real sin que la victoria se inclinase hacia ningún bando, aunque en dos ocasiones se había llegado hasta el árbol de la Real del Bajá por los de la Real de Don Juan; pero fueron ambas veces rechazados gracias al socorro que recibían los turcos y que entraba hasta la proa Real que tenía a su cargo el maestre de campo Don Lope de Figueroa. Vinieron a socorrerle Don Bernardino de Cárdenas que tenía esta misión en la galera Real, aunque primero lo hizo Don Miguel de Moncada con su gente, llevando consigo al castellano Salazar, y llegando cerca de la proa recibió un esmerilazo sobre la rodela que traía, tan fuerte que aunque no la traspasó del todo, le derrikó, muriendo al día siguiente por la mañana.

Tenía a su cargo el fogón D. Pedro Zapata,
"de la cámara del Señor Don Juan, desde donde hizo mucho daño con los arcabuceros... Don Luis Carrillo tenía el esquife haciendo el mismo efecto con gran diligencia. El Conde de Priego, su padre,

estaba con el Señor D. Joan Benavides, D. Joan de Guzman, D. Felipe de Heredia, Rui Diaz de Mendoza y Juan de Soto: el Comendador mayor de Castilla estaba a ratos con el estandarte y a ratos con el Señor D. Juan, los cuales mandaban y atendian al pelear con gran valor". ⁵⁸³.

Al cabo de hora y media de iniciado el combate se decantó la victoria hacia la Real de Don Juan. Fue degollado el Bajá y más de quinientos turcos, y se derribaron los estandartes turcos, enarbolándose la cruz.

Vinieron a decir a Don Juan que la galera Real del Turco se había rendido y que el grueso de la escuadra estaba venciendo a los turcos. "Luego mandó el Señor D. Juan gritar victoria en la galera Real, y por consiguiente se gritó lo mismo en las demas galeras que estaban cerca" ⁵⁸⁴.

Cuenta el cronista que, una vez resuelto el encuentro en el cuerpo de batalla, Don Juan de Austria se fue hacia el ala derecha donde parecía que había gran cantidad de enemigos, y según avanzaba se iban

rindiendo todas las galeras que se hallaban en su camino. La verdad fue que una hábil maniobra de Uluch-Ali, Rey de Argelia, que mandaba el ala izquierda turca, había puesto en grave aprieto al flanco derecho del cuerpo de batalla y Andrea Doria no supo reaccionar a tiempo.

Pero la llegada primero de Cardona, luego las de Don Alvaro de Bazán, Don Juan de Austria y por último la de Andrea Doria, obligaron a Uluch-Ali a huir.

Hecho esto, navegó Don Juan con las galeras que llevaba en dirección al ala izquierda que estaba a la parte de la tierra, donde había gran cantidad de galeras enemigas, las cuales al verle venir comenzaron a hacer vela de los trinquetes caminando hacia poniente. Ya en este tiempo estaba la batalla ganada en todas partes a nuestro favor; "pero con todo ello el Señor D. Juan con todas las galeras que con él se juntaron, siguió a los bajeles que arriba se dice se huían, los cuales hicieron vela, y con el beneficio del tiempo se iban su camino" ⁵⁸⁵.

Don Juan junto con Andrea Doria y el Marqués de

Santa Cruz se dirigieron hacia la punta Scrofa para impedir la huida de las galeras enemigas que tuvieron que dirigirse a tierra, y escapar desembarcando. La victoria fue definitiva. La armada enemiga "tenia doscientas y veinte y cinco galeras Reales y sesenta galeotas y otros bajeles menores, con mas de veinte y cinco mil hombres de pelea" ⁵⁸⁶, de las cuales se habían tomado ciento y sesenta "Reales", y veinte galeotas de "a doce bancos arriba".

"Las galeras que se ven quenadas y anegadas en la costa deste mar, pasan de mas de veinte y cinco, demas de las que se han ido del todo a fondo" ⁵⁸⁷.

En cuanto a las bajas, murieron más de treinta mil enemigos, además de gran número de prisioneros, y fueron liberados doce mil cristianos ⁵⁸⁸.

La batalla de Lepanto tiene una nutrida representación en la pintura italiana, pero bastante más modesta en la española, a pesar de llevar el peso de la operación. Venecia cuenta, por ejemplo, con el anónimo veneciano del Museo del Risorgimento, la "Apoteosis" del Veronés y la "Batalla" de Vicentino en

la Sala del Scrutinio del Palacio Ducal. En esta última se escoge el momento culminante de la batalla, el enfrentamiento de las naves de Veniero, don Juan de Austria y Colonna con las del almirante turco, Mehemet Alí.

En el museo Correr de Vicenza se conserva un lienzo con el despliegue de las naves cristianas en el golfo de Lepanto. El autor, anónimo, es de gran calidad y manierista. En la iglesia de la Santa Corona de la misma ciudad hay otras obras que hacen referencia al acontecimiento.

Roma está bien representada con las Batallas del Vasari en la Sala Regia y de Zuccaro en el Vaticano, como también por los tapices que adornan la Galería Doria. Vasari elige el momento dramático en que la armada turca se lanza al abordaje sobre la cristiana. En la parte superior y a la derecha del espectador aparece Cristo como símbolo de la victoria de los buenos contra los malos, que como demonios vencidos se representan huyendo, a la izquierda.

En España se conmemora la victoria, poco después,

gracias a la serie de seis cuadros que pinta Lucas Cambiaso para El Escorial. Representan la salida del puerto de Mesina ⁵⁸⁹, la aproximación de las dos armadas ⁵⁹⁰, el principio del combate ⁵⁹¹, el abordaje ⁵⁹², la retirada turca ⁵⁹³ y el regreso de la armada vencedora al puerto de Mesina ⁵⁹⁴. Estos cuadros, que son la crónica más completa del evento dentro de las Bellas Artes, van acompañados de figuras alegóricas como Neptuno, la Fortuna que lleva el cuerno de la abundancia y una copa, símbolo de los acontecimientos felices, la Gloria y la Victoria tocando la trompeta. También el Marqués de Santa Cruz dejó constancia de la victoria en los frescos del palacio de El Viso.

Pero esta victoria quedará como símbolo religioso de la ayuda que las fuerzas divinas, en este caso la Virgen del Rosario, en cuyo día tuvo lugar la batalla, pueden ejercer a favor de quienes luchan por la fe católica. El siglo XVII cuenta con varios cuadros que conmemoran este hecho. En todos ellos aparece la Virgen del Rosario en el centro o arriba del cuadro y el encuentro de las naves de Don Juan de Austria y Alí

Pacha como tema central. Y no sólo se encuentra en la pintura. En la iglesia del Rosario de Valls existe un panel de azulejería, de 1675, con representaciones de las dos armadas.

El sentido religioso que tuvo este acontecimiento queda patente, como hemos dicho con la imagen de la Virgen del Rosario, cuyo protagonismo está claramente expresado en el cuadro de Valdés (183) en la Iglesia de la Magdalena de Sevilla, orlado de flores en la de Juan de Toledo (153) y casi pasa desapercibida en el anónimo italiano del Museo Naval (687) y en su posible copia de la parroquia de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada (20).

También aparece Pio V, ya en las nubes junto a la Virgen en el cuadro de Valdés o en una capilla orando a la izquierda de los cuadros del Museo Naval, de Ponferrada, en el de Hernández de Quintana, que está en la iglesia de Santo Domingo de La Laguna, ya bien entrado el siglo XVIII o, por último, en retrato dentro del cuadro junto a los de Felipe II, D. Juan de Austria y quizás Alí Pachá, distribuidos en cada esquina del

cuadro de Juan de Toledo.

En cuanto al aspecto bélico podemos observar el distinto punto de vista en el que se representa las armadas. Vistas desde tierra y por tanto con la armada turca a la izquierda del cuadro los del Museo Naval, Ponferrada y Casa de Cervantes de Valladolid (19). Vistos desde el mar los restantes.

Don Juan de Austria aparece claramente en la espalda de la galera en el cuadro de Epila (18), colección del duque de Alba y también en el de Toledo. En este último la galera que se denomina "La Real" queda flanqueada a la derecha por otra veneciana (Veniero) y a la izquierda por naves genovesas y papales. Detrás se encuentra la escuadra de reserva del Marqués de Santa Cruz.

LA GUERRA EN FLANDES

Al hablar de la "Batalla del Sitio de Gracia", nº 1.196 del Inventario del Buen Retiro de 1794, dice Angulo que en

"el mismo inventario aparecen una serie de cuadros de batallas... sin indicación de autor o con la insostenible atribución a Tempesta. Algunos de ellos pasaron al Museo del Prado, que los depositó en el Monasterio de El Escorial, donde no ha sido posible su estudio detallado. Parecen todos ellos obras muy próximas al estilo de Juan de la Corte"
595 .

Hemos seguido la pista de estos cuadros en el inventario de 1700 y en el Catálogo de El Escorial de Poleró, cotejándolo en tamaños con los existentes y se puede añadir a los citados por Angulo los siguientes:

Sitio de Amiens, nº 1187 (395).

Sitio de Gravè, nº 1195 (409).

Sitio de Calais, nº 1200 (448).

Sitio de Maestricht, nº 1184 (412).

Batalla de las Dunas, nº 1188 (405).

El cerco de París, nº 1197 (417).

Dichos cuadros tienen las mismas características que los de la serie, de tamaño algo menor y que llevan una cartela ovoidal con el nombre del suceso y otras aclaraciones del mismo, que comentaremos posteriormente. Pero junto a estos había otros de las mismas dimensiones y con muchos sitios o batallas que permiten suponer una misma serie de grandes proporciones. Así junto al Cerco de París, el Sitio de Amiens y la Batalla de las Dunas, todos "de dos varas y en media en quadro" se citan los Sitios de "Arlen" (276), "Durlan" (280), "Wesel" (288), "Cambray" (404), "La Esclusa" (290) y la "Batalla de Fleurus" (216). Atribuidos a Tempesta de dos varas y media de largo y dos y un tercio de alto están la "Batalla de las cercanías de Amiens" (766), el "Sitio de Calais" (763) y el de Maestricht ((760), pero también los de Ziericksee (757), Bergen (759), "Ulet" (765), "Albestratt" (758) y anónimos los de Ostende (282),

(283), (284), (285) y (286). Si exceptuamos, quizás, la batalla de Fleurus, todos los acontecimientos se refieren a nuestras guerras en Flandes, o estan relacionados con ellas en el periodo que termina con la tregua de 1609.

De los cuadros que se conservan de la primera serie a que aludíamos, cuatro pude estudiar en Aranjuez, en el Museo del Traje y dos en la entrada de El Escorial. La Guía de Aranjuez, habla de "cuatro pinturas pertenecientes a las campañas del Rey Carlos I, que proceden del siglo XVI" ⁵⁹⁶. Seguramente ha sido una confusión y quiere decir "del Rey Felipe II" ya que el cerco de Maestricht es de 1579, el de Grave de 1586, el de París de 1590, con el Príncipe de Parma de protagonista, y la Batalla de Las Dunas de 1600, ya muerto Felipe II y conducida por el Archiduque Alberto. Pero la manera de componer, aunque en detalles recuerde a Juan de la Corte, más nos sugiere al estilo que luego emplearía Pierre Snayers, y que aprendió de su maestro Vrancx.

Los cuadros del Prado de Snayers, adquiridos por

Isabel de Farnesio muestran su estilo cuyo mérito principal, según Legrand ⁵⁹⁷, son "la lisibilité" y añade: "Le mouvement des armées est exposé comme dans un relevé topographique, sous un ciel retréti, derrière un premier plan en coulisse, qu'anime une scene de genre...". En los que comentamos es clara la "voluntad topográfica", que pudo inspirarse en grabados que representan estos acontecimientos, como los que conserva la Biblioteca Nacional y realizados, poco después de los hechos, a finales del siglo XVI y principios del XVII. Refiriéndose al color, sigue Legrand: "les sobres accords de couleurs, à base de gris argenté ou de vert argenté, pour les quels Snayers montre une prèdilection" es la que domina, aunque con más tosquedad y sin la superficie brillante, en los cuadros de esta serie. Lo que recuerda más a Juan de la Corte son los primeros planos, que en vez de ser pretexto para una pintura de género como Snayers muestran al protagonista y parte de las tropas en ese tono heroico más apagado que el del Salón de Reinos y que convenía a la suerte del momento. Sin embargo, la

"Batalla de Las Dunas" (405) muestra esa escena de género pura. La diferencia entre primer plano y fondo de batalla es tan señalada como en un Carducho a excepción del tamaño de los personajes de primer término. Y éste se piensa, generalmente, como un friso inferior frente a la disposición en diagonal de los primeros términos de Juan de la Corte.

Algunos detalles como las lanzas de la derecha del "Sitio de Grave" (409), tienen una disposición muy semejante a las de la "Batalla de Gascona" (86) o la "Toma de la Goleta" (94), mientras las de la derecha recuerdan a "Las Lanzas" (186). Estos y otros detalles nos inducirían a pensar en una misma fuente de grabados. A pesar de la medianía de Juan de la Corte, es un maestro, comparado con el anónimo autor de la serie. Los personajes totalmente envarados y algo achaparrados, sin ninguna expresividad, contrastan con la cierta maestría del dibujo de los caballos, siempre con una expresión triste.

De factura y concepción semejantes a la serie de cuadros atribuidos a Juan de la Corte, se encuentra una

segunda serie que se conserva casi toda en El Escorial. Es de dimensiones algo menores que la primera, aproximadamente de 1.40 por 1 metros. La serie debía ser mucho mayor, ya que junto a los títulos de los que nos quedan se encuentran muchos más en el inventario de Carlos II que prácticamente comprenderían todos los acontecimientos importantes y favorables a nuestras armas.

Todos los cuadros tienen un óvalo en donde además del nombre del lugar contiene otras informaciones, con su correspondiente número, ya referentes a personas o de tipo geográfico.

En El Escorial se encuentran los lienzos siguientes:

Toma de Ardres (397).

Batalla de caballería en las cercanías de Bolduque (398).

Cerco de Calais (400).

Sitio de Cambray (403).

Sitio de Ancluse (407).

Toma de Grolla (410).

Cerco de Maestricht (413).

Batalla en las cercanías de Nimega (416).

Socorro de París (419).

Sitio de Yuri (423).

En Cáceres se encuentra el "Sitio de Rimberch" (421).

Los acontecimientos se relacionan, como en la primera serie, con las intervenciones de nuestros ejércitos en Flandes e Italia hasta la tregua firmada en Amberes con Holanda el 14 de abril de 1609.

En general esta serie tiene la mismas características que la primera en relación al esquema compositivo, parecido al de Snayers, unido a la presencia de los protagonistas en primer término. Las diferencias más notables se encuentran en el menor tamaño de los personajes del primer término, en su mejor inserción dentro del conjunto y en la mayor perfección de su factura, especialmente respecto al dibujo. Los colores predominantes son el verde y el ocre. La pincelada algo más suelta con algunos toques con mucha pasta y sin la superficie brillante tan común

en los flamencos.

La mayoría de los cuadros pertenecen a la colección del Museo del Prado y fueron cedidos al Monasterio de El Escorial por Real Orden en 1855 ⁵⁹⁸. Según el Sr. Díaz Padrón son anónimos flamencos ⁵⁹⁹.

Dentro del mismo estilo hay algunos cuadros en colecciones extranjeras como el "Sitio de Aquisgrán" (826) de la Schweitzer Gallery o la "Batalla" (770) de la misma galería.

Batalla en las cercanías de Nimega (1574.04.14)

Este acontecimiento, más conocido como batalla de Mook, tuvo lugar en 1574, cuando Ludovico de Nassau en compañía de su hermano Enrique y Cristóbal de Baviera, hijo del elector palatino, después de intentar en vano el paso del Mosa por la inmediaciones de Maestricht se había dirigido hacia Nimega entre el Waal y el Mosa con el fin de recibir las fuerzas del príncipe de Orange, que con sus 6.000 infantes se unirían a los 7.000 que él traía, más 4.000 jinetes ⁶⁰⁰.

Con tal fuerza era imposible impedir que atravesara el Mosa y que, posteriormente, se dirigiera a Amberes. Por eso Sancho de Avila, que había evitado que sitiaran Maestricht, al saber que el día 8 de abril habían levantado el campo los rebeldes de "Fanguemont", se decidió a perseguirles, al día siguiente, bordeando el Mosa por el lado de Bravante. Forzando la marcha, consiguió llegar el 12 a Cuijk, con las tropas muy fatigadas. Inmediatamente envió 300 arcabuceros a "Mr. de Hierge" a Nimega para que guardasen el dique de Waal. Un día más tarde, pasó por Grave el Mosa en un puente de barcas que mandó fabricar, alojando a su gente en "Aver" y "Alset" para impedir el paso del enemigo, cuando le informaron que la caballería de vanguardia, 400 herreruelos, estaba a una legua, llegando poco después por un dique hasta donde él estaba, rompiendo algo su formación. Después de retirarse, se situó en un llano delante de Mook, donde se alojó. A la mañana siguiente, el día 14, se colocaron en la plaza de armas "en batalla" ⁶⁰¹.

El enemigo se alojó en Mook, teniendo el río al

sur, y al norte una "montañeta" alta a tiro de cañón del mismo lugar. En este espacio que había desde el lugar hasta la elevación, tenían los rebeldes su caballería, repartida en cuatro escuadrones, y otro encima de la elevación, de cien caballos. Estos escuadrones serían (según dijeron los prisioneros) de mil quinientos a mil ochocientos caballos, porque los demás se habían vuelto a Alemania, según las mismas fuentes.

"A las espaldas destos escuadrones, en el mismo llano tenían un grande escuadron de Infanteria, en el qual avia veynticinco vanderas, con pocas picas,... que dava calor (con estar arrimado cerca de la aldea) à diez vanderas, que estaban à la guardia de una alta trinchea, que avia a misma frente de la aldea. Todas estas vanderas serian cantidad de seys mil infantes, y entre ellos ochocientos Gascones, y Franceses" ⁶⁰².

En el cuadro (416) se ve y está numerado con el 2, la villa de Mook (Mogerheyden), detrás de ella, por tanto al Norte, la citada "montañeta", hacia el primer

plano, y al Sur vendría el río Mosa. En último término, con el número 1 se ve Nimega pero, incomprensiblemente, el río se ve delante y no detrás de la ciudad. El llano delante de Mook será el que se encuentra casi en medio del cuadro. Por fin, en primer término y a la derecha, se puede observar la alta trinchera que protegían diez banderas delante de Mook.

Sancho de Avila situó sus fuerzas a tiro de sacre de la trinchera enemiga, de la siguiente forma: las veinticinco banderas de españoles estaban repartidas en cuatro escuadrones de piqueros y arcabuceros, un escuadron trás el otro.

"Con estos esquadrones estavam el Maestre de Campo, don Fernando de Toledo,... y el Maestre de Campo don Gonçalo de Bracamonte, que tenía à su mano derecha el mismo dique del rio; y en unos prados que avia desde el hasta el agua, estava el Coronel Mondragon con las deziseys vanderas de su Coronelia, hechas todas un escuadron,... cantidad de quatro mil infantes,... " ⁶⁰³.

El pintor sitúa en primer término, y a la

izquierda, el escuadrón de Mondragon frente la trinchera, mientras al fondo se encuentran los otros 4 escuadrones que mandaban don Fernando de Toledo y don Gonzalo de Bracamonte combatiendo a las 25 banderas rebeldes. Entre medio se encuentran tres escuadrones de caballería combatiendo al enemigo.

Poco después de empezar el combate, al amanecer del día 14, llegaron "Mr. de Hierge" y el baron de "Cheureau" con algunas tropas desde Nimega, reforzando la manga de arcabuceros que estaba a mano derecha de la caballería.

A eso de las 10 de la mañana, Sancho de Avila mandó 100 arcabuceros españoles bajo el mando del capitán Diego de "Montesdoca" y 200 valones para reforzar la parte de Mondragón y en hora y media de combate se fue ganando terreno frente a la trinchera de mampuesto y aflojando el enemigo. De repente, cerró el capitán "Montesdoca" con sus arcabuceros y les hizo desalojar la trinchera, de momento, pero volvieron a recobrarse. De nuevo reforzó este ataque Sancho de Avila y se cerró valientemente despues de "hazer

oración... hincando las rodillas en tierra el espacio de un Paternoster, y una Avemaria" ⁶⁰⁴. El Capitán "Montesdoca" fue de los primeros que subieron a la trinchera, muriendo de dos arcabuzazos, que puede ser el montado a caballo en primer término.

La infantería enemiga, tanto de este lado como del otro, inició la huida, pero la nuestra no la quiso perseguir, hasta ver que hacía su caballería, más poderosa que la nuestra.

En efecto, el conde Ludovico y el Palatino con un escuadrón de 600 caballos ⁶⁰⁵ se habían subido a la falda de la montaña y, reconociendo nuestra inferioridad en jinetes, bajaron juntos a todos los escuadrones, cerraron contra nuestros arcabuceros a caballo y luego

"con nuestros Herreruelos, que recibieron la roziada estandose quedos sin hazer ningun acometimiento mas de disparar los pistoletes las primeras hileras, tomando luego la carga la buelta de Grave,... pero Juan Bautista del Monte no dio tiempo a los enemigos del executar a los

Herreruelos, porque cerro con su esquadron por la frente y punta que trayan resolutamente, y el Capitan Pietro Antonio por el costado (con 25 lanzas), siguiendolos don Bernardino de Mendoza con el suyo, que choco con el cuerpo de sus esquadrones..."⁶⁰⁶.

Este fue el primer signo de la victoria. Parte del enemigo se dirigió a "Bomel" y otra parte se replegó a la montaña. Este encuentro es seguramente el del centro del cuadro, donde se aprecian los "herreruelos" rebeldes enfrentándose con los nuestros, mientras el escuadron de lanzas, probablemente de Juan de Bautista del Monte, se dirige de frente a protegerlos.

Después de esto, bajó de nuevo la caballería enemiga, pero Bernardino de Mendoza había preservado el escuadrón de Olivera y unido a los suyos embistió al enemigo, poniéndoles en fuga y dejando a su infantería desamparada, a la cual fueron degollando montaña arriba, hasta un bosque en donde la deshicieron toda.

Murieron 2.500 infantes sin contar los de la ciudad y los ahogados en las lagunas. De caballería,

500 con sus tres comandantes, como se aprecia en el cuadro: con el número 3 en el centro el Conde "Palatino", con el 5, al fondo, Enrique de Nassau. Se dice que "Ludovico" fue malherido y finalmente muerto por un rústico, con el fin de robarle ⁶⁰⁷.

El sitio de Maestricht (1579.06.09)

Se inicia el 8 de marzo de 1579. Habían tenido lugar varios intentos fallidos. La ciudad estaba muy bien defendida y delante de la puerta de Bruselas,

"havian levantado una máquina muy valiente, que llamavan Broquel, ò escudo, de la puerta. Era un Revellin, que salia en punta de baluarte, con Trinchera, y parapeto, para disparar desde aqui los Defensores con su fosso hondo de pica y media" ⁶⁰⁸.

Detrás de él había otras defensas y un paso estrecho hacia la puerta de Bruselas mediante un puente echado sobre el principal foso de la ciudad. "Este passo, ò entrada, defendian tres torrecillas, y otra

quarta mayor abrazando todas quatro à la puerta.." ⁶⁰⁹. La imagen que nos presentan los dos cuadros (412) y (413) que tienen por tema este sitio, sólo muestra una fortificación antigua, con varios torreones, dos de los cuales flanquean la citada puerta de Bruselas, muralla que solo está protegida por un foso, en donde se ve el puente que sirve de entrada a la citada puerta. Más próximo a la realidad sería el grabado de Hooghe que representa la entrada triunfal de Alejandro en Maestricht ⁶¹⁰.

Para combatir esta imponente defensa Alejandro, aprovechando la madera de los bosques vecinos, mandó que se hicieran unos grandes y largos cestones y los clavó en el suelo fuertemente con estacas. Luego se llenaron con terrones por dentro y por los lados y los fueron poniendo unos sobre otros hasta que se llegó a tal altura, que ya no solo excedía al "Broquel" de la puerta de Bruselas, sino que se sobreponía a los mismos de la ciudad. Era esta obra de forma cuadrangular, excepto por la parte frontal que salía algo más y por eso la llamaron la Plataforma. La anchura de cada lado

era de ciento quinze pies, y la altura de ciento treinta y cinco. El frente y ambos lados, "estaban ceñidos con parapeto texido de çarços, y lleno de tierra y cespedes. Por el quarto lado opuesto á la fuente estaban dispuestas las entradas y por aqui se subieron á lo alto tres cañones de batir de bronze..."⁶¹¹.

Esta plataforma, aunque no muy de acuerdo con la descripción anterior, se ve en el centro a la izquierda, con las tres piezas que batían el Broquel, que pronto se conquistó, como las siguientes defensas. Sin embargo, el enemigo seguía recibiendo socorros por la puerta de la ciudad hasta que Alejandro con cuatro piezas de batir en un lado del puente, y otras tantas en el otro, plantadas "no lexos de la margen del fosso, comenzaron los Reales á embarazar el transito de la Ciudad a la retirada de la puerta (llamanla Tragazon) y á cortar y derribar las almenas de las torres, que abrigavan á la puerta"⁶¹².

El enemigo pasó el puente y acudió a defender los muros de la ciudad. Farnesio acercó sus tropas al foso

"y dispuestas en la estrada encubierta, desde la puerta de Bruselas hasta la torre de S. Servas, espacio de trescientos passos: y desde la misma puerta á la mano derecha casi ciento y cincuenta passos" ⁶¹³. Se acometió el foso y mediante minas "fue tal el destrozo de los muros no lexos de la torre de S. Servas, que abanzando por las ruinas los Farnesianos pudieron fortificar el puesto en el ordenar las hazes holgadamente" ⁶¹⁴. Todavía restaba una fortificación interior en forma de media luna, en donde plantaron ocho piezas de artillería gruesa y defendida por otro foso. Alejandro decidió echar un puente sobre el foso de la ciudad que pudiera aguantar el peso de la artillería bajo el fuego del enemigo. El mismo dió ejemplo con sus manos para iniciar la construcción y el día de San Juan Bautista se inició el ataque bajo el fuego de la artillería y con la ayuda de los gastadores, hasta que el ala izquierda de la media luna, destruida, permitió el paso por las ruinas. Con ferocidad por ambas partes se trabó el combate, que duró cerca de dos horas y, al descrestar hacia la

ciudad los del Rey, el enemigo se fue retirando hacia el interior. Este parece ser el momento elegido por los pintores. Se ataca sobre todo por el lado de la torre de San Servas y las tropas empiezan a entrar en la ciudad, mientras una contramina parece estallar a la altura de la muralla. Hubo más de mil muertos en los de la ciudad y había sido herido "Sebastian Tapino". En el centro se ve a Alejandro a caballo y de espaldas en uno de los cuadros (412).

Todavía resistieron los de la ciudad, entre las ruinas de las fortificaciones, ayudados por la enfermedad de Alejandro, aquejado de una violenta fiebre, hasta que Mansfeld (?) instado por el Principe de Parma, ordenó el combate el día de San Pedro y San Pablo, y habiendo visto un centinela un paso no vigilado se avanzó al amanecer en silencio y se trabó otro combate que cogió por sorpresa al enemigo, el cual intentó retirarse a "Uvic", arrabal de Maestricht unido por un puente a la ciudad, según se ve en los cuadros, muriendo muchos sin lograrlo. Luego, durante días, la matanza y el saqueo fue terrible, en parte por el

recuerdo de la derrota sufrida anteriormente por los de esta ciudad, y en parte por el rico botín que se esperaba de una ciudad tan próspera. No se perdonó a mujeres ni a niños, que por otra parte contribuyeron activamente en la defensa. También participaron en este desastre las fuerzas de Mondragón, cuyos cuarteles se ven al otro lado del río, en último término, al temer perder su parte en el botín y haciendo imposible, de momento, la contención, hasta que restablecido Alejandro y bajo edictos que amenazaban con la pena capital, se restableció el orden.

En primer término de uno de los cuadros (412), los personajes a caballo a un lado y otro del príncipe de Parma, serían "Mansfeld y Gonzaga, (que) estando entre sí mal avenidos ya de mucho tiempo..." ⁶¹⁵, y que habían sido los culpables, por no ponerse de acuerdo, de los desmanes de la tropa.

Murieron, entre otros, el gobernador "Suarzburg de Herleen", y el capitán Manzano, que había traicionado a los españoles. Sebastián fue llevado preso a Alejandro, muriendo luego en el Castillo de

"Limburgo". El asedio duró cuatro meses, perdiendo el enemigo cerca de ocho mil hombres, los 34.000 habitantes y 1.200 de presidio, de ellos, por los menos, mil setecientas mujeres. Por su parte, los "Realistas" perdieron dos mil quinientos soldados, treinta y siete capitanes, el general de la Artillería, Conde de "Barlomot", y el que mandaba los "Aventureros". Se puede ver, a la izquierda en el río, uno de los puentes de madera que construyó Alejandro para facilitar el paso de una parte a otra, hasta para piezas de artillería. El otro se encontraría al otro lado de la ciudad ⁶¹⁶.

En la representación de la plaza, el pintor del lienzo del Prado y cedido al Patrimonio Nacional (413), se ha inspirado, indudablemente, en una estampa de Natale Bonifazio, publicada en la Stampparia de Lorenzo Vaccaria, en Roma ⁶¹⁷.

El sitio de Grave (1586.06.07)

El "Sitio de Grave" se había iniciado en los

primeros días del año 1586, cuando Alejandro Farnesio, después del éxito de Amberes, se lo había encargado a Carlos de Mansfeld. Estrada ⁶¹⁸ calcula que defendían Grave alrededor de 500 hombres de presidio más los burgueses en armas. La plaza estaba bajo el gobierno de "Hermertio" ⁶¹⁹. Mansfeld organizó el sitio siguiendo la pauta de Amberes. Con dos fortines cerró la entrada por tierra, otros dos al otro lado del Mosa, dos estacadas se construyeron arriba y abajo de la ciudad junto al Mosa y un puente en dirección a "Mega", con sendos castillos artillados a uno y otro lado. Situó los cuarteles del siguiente modo: en la ribera donde se asienta la ciudad hacia Venlo el tercio de Mondragón, y camino de Ravestein los de Bobadilla y Aguila, situándose él mismo en medio con las compañías de alemanes y valones. Al otro lado del río colocó el tercio italiano de "Capissuccio" y algunas banderas de borgoñones ⁶²⁰.

La ciudad estaba considerada como muy fuerte, rodeada de praderas frecuentemente inundadas, y fortificada por la parte de Bravante, sirviendo el Mosa

de defensa natural por su lado. En el cuadro se aprecian muy bien las fortificaciones de uno y otro bando, como los campamentos de los tercios de Mondragón a la izquierda y los de Bobadilla y Aguila a la derecha. Con más detalle se observan las baterías del otro lado del río tras los habituales cestones.

Holak, junto con las tropas inglesas de Leicester, intenta socorrer a los sitiados y tras un encuentro indeciso, consiguió socorrer con víveres, municiones y 400 hombres a los de Grave. Ante tal situación Alejandro decide acudir en persona desde Bruselas y llama también a "Altapenne" (Juan de Sainte Aldegonde) que había mandado el elector de Colonia y

"haviendo embiado à delante con un trozo de las tropas à Apio de Comitibus, se encontró no lexos de los ataques de Gravè con Altapenne: con el qual llegado al Exercito, no solo levantó los animos de los soldados, caidos por los malos successos..."

621 .

La celeridad de Alejandro alentó las esperanzas de los sitiadores y después de que se reconstruyera el

puente, para dificultar los socorros del enemigo, y plantada la artillería, éste decidió abrir brecha por tres partes en la ciudad. Este es el momento escogido por el autor. A la izquierda aparece Alejandro con la bengala y en caballo tordo seguido de los hombres de armas, y en el centro y de espaldas, seguramente "Altapenne" a caballo señalando la ciudad y seguido por la infantería. Después de un asalto furioso, pero no decisivo, que aparece en un grabado de Hooghe ⁶²², la plaza se rindió el 7 de junio, costándole la cabeza a su gobernante.

La batalla de Yuri (1589.09.21)

Esta batalla también llamada de Arques, por darse cerca de estas dos poblaciones, a orillas del río Béthune que desemboca en Dieppe, tuvo lugar el 21 de septiembre de 1589. Alejandro Farnesio había recibido órdenes de Felipe II para que enviase refuerzos a Francia hasta que pudiese ir en persona en ayuda de los de la Liga. Reunió con tal motivo

"seis compañías de Coraças de la milicia equestre de la Nobleza Francesa, tres de lanças compuestas de Italianos, y Españoles, casi tantos de arcabuzeros a cavallo de Valones, que en todo eran mil y ochocientos Cavallos; les dió por Cabo à Philipo Conde de Egmont..." ⁶²³.

La Liga contaba con 11.000 infantes y 3.000 caballos. Enrique IV tenía 2.500 caballos y 8.000 infantes reforzados a última hora por algunos regimientos.

El Duque de Mayenne había salido el primero de septiembre desde París dispuesto a arrollar al Rey de Navarra, cuando los dos ejércitos se encontraron el 21 de Septiembre cerca de Arques.

Enrique organizó la caballería en seis escuadrones y mandaban a los nobles franceses,

"el de Aumont, el de Mompensier, Biron el hijo, y el mismo Rey; à la de los Raytres, presidia el de Escombergh, y à la retaguardia... Biron el padre... los Coligados... formaron cinco Esquadrones: el de Egmont regia à los Franceses el

de Mayne, Nemurs y Aumala; à los Raytres Brunsuyc, y Bassompiera..." ⁶²⁴.

La batalla comenzó con clara ventaja de los de la Liga. Los lanceros flamencos, para evitar los efectos de la artillería enemiga, se lanzaron con tal ferocidad, que abriendo brecha en la caballería ligera francesa pasaron a destrozar la artillería, haciendo huir a guardias y artilleros.

Pero los reitres que peleaban al frente, maltratados también por la artillería francesa, retrocedieron apresuradamente, desorganizando la caballería más próxima. Fue el momento que hábilmente aprovechó Enrique, que ya desconfiaba del éxito, para acometerlos, al principio con pocos hombres, luego con la flor y nata de la nobleza. Los reitres se pusieron en fuga.

El Duque de Mayenne, por su parte, entró en combate con 700 lanzas de la nobleza francesa, pero sin espacio suficiente para poder manejar las astas, echaron mano a las espadas en desventaja frente a las gruesas armaduras y pistolas de los realistas. Sin

embargo, el primer ímpetu y la voz de que había muerto el Rey, al confundírsele con otro noble de penacho parecido, tuvo en suspenso momentáneamente la victoria. Pero cuando descubrieron a Enrique e hizo notar su presencia con la voz y la mano, resonó en el campo aplausos de entusiasmo, se oyó "Viva el Rey", y apresuró la derrota.

El Duque de Mayenne se encontró con la flor de su caballería destrozada, los reitres vencidos y atravesado el costado por un balazo, al Conde de Egmont, por lo que consultando con los otros mandos en una colina cercana, se decidió que con algunos reitres que se hallaban reunidos a la entrada de un bosque próximo, apoyando los costados de los 4.000 suizos que no habían entrado en combate y no rehusaban combatir, se podía todavía reparar el resultado del combate. Pero los reitres o por las derrotas sufridas o por congraciarse con el Rey, se rindieron al enemigo, siendo pasados a cuchillo ignominiosamente.

Los Suizos estaban dispuestos a rendir caras sus vidas y ya "Biron" había dispuesto la artillería contra

ellos, cuando el Rey lo impidió y les propuso un pacto por el que libremente podrían volver con los suyos. Lo que luego cumplió fielmente.

El Duque de Mayenne y los capitanes más señalados huyeron, como también los soldados, muchos de los cuales fueron hechos prisioneros o perecieron en el río. Carlos Coloma estima en 400 muertos en cada parte.

El príncipe de Parma, en su informe al Rey, da por perdidos trescientos de los que había enviado, sin contar los franceses.

En el cuadro (423) parece que el futuro Enrique IV, a la derecha, derrota a la caballería de la Liga con la suya. Hay un caballero caído en el suelo que seguramente es el que confunden con Enrique en un principio, por el parecido de su penacho. A la izquierda, el Conde de Egmont y el Duque de Mayenne (probablemente los dos en caballo tordo en el centro del cuadro) huyen ante la victoria de Enrique. Al fondo, quizás, los reitres de la Liga que abandonan la lucha cabalgando paralelos al río y, más al centro, el encuentro de las infanterías y algunos que empiezan a

huir detrás de las formaciones. En último término "Yuri", en el centro y "Manta", a la izquierda.

El cerco de París (1590.09)

Este hecho representa la aproximación del ejército de Alejandro Farnesio a París, protegiendo un convoy, después de haber burlado la presencia del ejército de Enrique IV. Había tomado Lagny y Corbeil y dejado limpias las riberas de París de plazas enemigas y libre la navegación, por lo cual, a partir de ese momento pudieron entrar por aquella parte muchos abastecimientos. Alejandro que deseaba que entrasen a París todos los que quisiesen, dió la vuelta y se acercó a ella, donde estuvo muchos días para que con el amparo de su ejército pudiesen todos los de la comarca, labradores y otras gentes, entrar provisiones en París, así por tierra como por los ríos Sena y Marne. Por la gran carestía de sal y de otros abastecimientos necesarios, envió Alejandro

"à Monsieur de la Jatria con algunas tropas de

corazas, y al capitan Antonio Gonzalez del tercio del Maestre de campo D. Antonio de Zuñiga, con una muy gran escolta de españoles à la villa de Orliens, y con buena cantidad de carros se hizo un convoy y se entró en París y esto fue dos ó tres veces" ⁶²⁵.

En los cuadros (417) y (419) se ve París al fondo y, en uno de ellos (417), dos columnas de carros protegidas por caballería a los flancos, separadas por una formación de infantería y algunas piezas de artillería.

En primer término, aparece sobre caballo tordo la misma figura que hemos visto en el "Sitio de Grave", seguramente Alejandro Farnesio, precedido de varios trompetas, uno con los lises azules de los Farnesio. Le preceden y siguen reitres y está flanqueado a su izquierda por distintas tropas de caballería. En medio y también sobre caballo tordo hay un mando militar con bengala, acompañado de dos sirvientes a pie con una inscripción que comienza por "Prince". Una descripción de la comitiva de Alejandro y de como iba vestido, nos

la da un cronista de la época, poco antes de este acontecimiento, en su entrada en Laon:

"Alejandro era llevado en un caballo alazán tostado; armaba el pecho con un peto listado de oro, por el cual corría atravesada un banda de grana; sobre esto caía una capa de púrpura, llevando pendientes al arzón dos pistolas con sus fundas. En la siniestra, con las riendas del caballo, el bastón de general; en diestra el ordinario sombrero..." ⁶²⁶.

Compárese esta descripción con uno de los cuadros (417) y con el grabado de Bouctats ⁶²⁷. Entraron en París mil quinientos jinetes de la caballería flamenca. Después de pasar el puente de Charenton sobre el Sena fue "recibido con gran triunfo..., por más que procuró entrar disimulado, y aviendo estado allí dos días bolvió al exercito junto á Corbell" ⁶²⁸.

El sitio de Cambray (1595.10.09)

El sitio de Cambray se inicia por el Conde de

Fuentes el 14 de agosto de 1595. Defendía la plaza Mr. Baligny con un presidio de 2.000 infantes franceses y valones, 500 suizos y 300 caballos, más 500 franceses escogidos en la ciudadela. La ciudad tenía 7.000 ciudadanos. Antes de ordenar los cuarteles, el 15 de agosto, el príncipe de "Reteloy", hijo del Duque de Nevers, consigue introducir algún socorro.

La ciudad estaba fortificada de la siguiente manera: por el este tenía la ciudadela, de cuatro baluartes, con foso seco, por ser un lugar eminante, aunque muy profundo, pero bien guardado con traveses y medias lunas; desde el cual siguiendo hacia el Norte,

"lo primero que se ofrece es un medio baluarte real llamado Roberto, que flanqueada toda su cortina por uno de los del castillo, tiene el un orejón fortissimo, y sus casamatas baxa y alta, con que defiende hasta la puerta llamada por los del Pays du Mal, y por lo Españoles, de nuestra Dama, ... que es por la que se va a Valencianas: en guardia de la qual hasta la puerta de Seles, que corre todo linea recta, ay un revellín y faxina

llamado de la Nua. Sigue luego el castillo, y
puerta de Seles..." ⁶²⁹,

a toda la cortina que estaba fortificada también con
una muralla muy capaz, y bien terraplenada,

"acaba de asegurar la corriente de la Eschelde,
y el ser aquel suelo no solo pantanoso, sino casi
inaccesible. Desde Cantimprè sigue otra cortina
hasta la puerta del Santo Sepulcro, con fosso de
agua muy hondo, murallas muy bien terraplenadas y
un revellin muy bueno." ⁶³⁰.

En el cuadro (403), la ciudadela queda a la
izquierda, junto a ella el baluarte Roberto. En el
centro de la cortina más próxima al espectador, la
puerta de "Nuestra Dama" y, a continuación, el revellín
de la Nua, terminando a la derecha con el castillo y
puerta de Sales. Al fondo la del Santo Sepulcro.

El 16 de agosto se comenzaron las obras de
fortificación, terminándose a los 12 días. En las
ruinas del villaje de Nierni se hizo un fuerte de
cuatro baluartes, ocupando una colina algo levantada,
a tiro de cañón del castillo, que cubría hasta la

puerta de Santo Sepulcro, del cual se encargó el Príncipe de Simay con ochocientos valones, de los que pagaba el País de Henao, su compañía de hombres de armas, y las de arcabuceros del Capitán Bastian y Ruger Tacon. Corrían desde este fuerte, a distancia de tiro de cañon, dos trincheras en figura de arco, "la interior para defensa de las salidas, y la exterior para evitar el socorro, hasta el cuartel del Conde, que lo puso en el villaje de Ecouduvre cerca del rio, y a menos de tiro de cañon de la ciudad..." ⁶³¹. En el cuadro se puede apreciar a la izquierda y abajo el cuartel del Conde y a éste, a caballo, rodeado de su corte. Al lado desplegaba la caballería ligera, un jinete de los cuales se encuentra en primer término. A mano izquierda del cuartel del Conde y a la derecha del espectador se alojaba la infantería. Se hizo un puente, que se ve en el cuadro, pasado el cual se encontraba un fuerte alrededor de la iglesia de "San Tole, donde se alojaron quatrocientos alemanes, y la caballeria amotinada de la Capela a cargo todo de Juan de Bonieres Baron de Ausi" ⁶³². Véase ésta medio oculta por

árboles al otro lado del puente, junto a la iglesia. "Bolvianse a continuar los reductos hasta el villaje, o Abadia de Premi, donde se hizo otro fuerte mas capaz, que se encargó al Conde Via con quinientos Alemanes de su Regimiento" ⁶³³. La abadía estaba también sobre el río por la parte que se entraba a la ciudad.

El ejército sitiador se componía de 12.000 infantes y 3.000 caballos. En seguida se abrieron trincheras bajo la dirección de Don Agustín Mejía, hacia el orejón del baluarte Roberto, por donde se decidió el ataque principal. Pero también se abrieron hacia el rebellín de la "Nua" y pronto seis cañones batían la puerta de "Nuestra Dama", que se pueden apreciar en el centro del cuadro.

Desde las "horcas que llaman de la briguera" y que destacan en el cuadro, a la izquierda y encima de la torre de la iglesia de "San Tole", sobre una pequeña elevación, batían cuatro piezas, a las que se sumaron otras 14 por la parte de Don Agustín Mejía y nueve más que se plantaron contra el baluarte Roberto. Contra las defensas y para descortinar se situaron 30 piezas más.

El enemigo, sin embargo, hizo frecuentes salidas con su caballería. El 9 de septiembre, Mr. de Vich consiguió introducir 500 dragones en la plaza y con su experiencia, las fortificaciones se mejoraron, especialmente la parte del baluarte Roberto. Es en esta parte donde se temía el ataque y creó una plataforma con artillería, entre la puerta de "Nuestra Dama" y el castillo de "Seles", que se ve envuelta de humo en el cuadro, para proteger otros 12 cañones que se habían plantado en contrabatería de los que hacían frente al Roberto.

Cuando el 22 de septiembre se iba a preparar el ataque, con la artillería, el enemigo consiguió desencabalar 9 piezas, inutilizó la batería que batía el Roberto y castigó las trincheras con mosquetería y fuegos artificiales.

Después de doce días se reparó el daño, reforzándose las baterías con mas piezas.

El Conde daba ánimos por todas partes y no olvidaba los contactos con personalidades de la población.

Por fin, se eligió el 2 de octubre para dar la batería con las 87 piezas de que se disponía. El Conde de Fuentes firmó la orden de operaciones, "para que los venideros vean la forma de nuestros ejércitos en asaltar una plaza fuerte" ⁶³⁴. Se encomendó el esfuerzo principal al maestro de campo Don Agustín Mejía con 2.000 infantes de Alonso de Mendoza. Mr de "Rona" debía permanecer en las trincheras con 4.000 infantes como reserva. En el fuerte de "Neuvile" y con 6.000 infantes alemanes se encontraba el Duque de "Aumale" y en el fuerte de Premi el Conde de Via.

Se inició la batería al alba, con la esperanza de romper el orejón del baluarte Roberto y descubrir las casamatas. Pero a las dos de la tarde todavía no se había roto, aunque sí la puerta de "Nuestra Dama". El Conde estaba dispuesto a arremeter por ambas partes, cuando un acontecimiento inusitado vino a ayudar a la inmediata rendición. Baligny había sustituido las monedas de oro y plata por una de cobre con el pretexto de que no quedaban, y con la promesa de devolver el oro cuando acabara el sitio. El malestar se adueñó poco a

poco de la población y parte de la guarnición y se establecieron contactos con los nuestros por la parte de la puerta del Santo Sepulcro. Una vez establecidas las condiciones se abrió la puerta de Cantimpré, mientras los franceses se retiraron al castillo, pidiendo seis días para poder tomar contactos con el Duque de Nevers. Una vez cumplidos, firmaron las capitulaciones y el 9 de octubre salieron 1.450 infantes y 240 caballos con armas y banderas.

El cuadro debe de representar la mañana del ataque, con las unidades dispuestas, mientras la artillería intenta abrir brecha. Un grabado de la obra de Gebuertt ⁶³⁵ muestra el momento de la salida de la guarnición francesa, y también en otro autor se puede estudiar el plano de la ciudad con la situación de las tropas ⁶³⁶.

El sitio de Calais (1596.04.25)

Este sitio tenía por objeto intentar levantar el de "La Fera" o al menos conseguir una plaza más

importante que la que se podía perder. El 3 de abril de 1596, desde Valenciennes, el Archiduque ordena a Mr. de "Rona" marchar a St. Omer y desde allí asegurar el puente de Niulet, a la izquierda en el cuadro, señalado con el nº 5 en la cartela, que era paso forzoso hacia Boulogne y después apoderarse en la torre y puesto del "Risban" que, en el centro y arriba de uno de los cuadros (400), lleva el nº 4. En el otro (448), la disposición y orientación es similar.

A Ambrosio "Landriano", con la caballería ligera, se le ordenó ocupar Montreuil. A Jorge "Basta" le mandó situarse en Chateau Cambresí para poder avituallar "La Fere", en el caso que levantara el sitio el rey de Francia. Don Agustín Mejía tenía el encargo de moverse por la frontera para impedir que el enemigo conociera el verdadero propósito de la maniobra. El mismo Archiduque, se dirigió a St. Omer.

El 8 de abril, al anochecer, Mr. de "Rona" se apoderó del Risban sin que Mr. de "Vidusan" gobernador de la plaza pudiera hacer nada. Avisado el Archiduque, entró en el país de Calais, y alojó sus tropas

alrededor de la ciudad. Contaba esta villa alrededor de dos mil habitantes. En la parte septentrional tenía un burgo de unos doscientos habitantes, con murallas antiguas, donde batía la marea creciente. El puerto no permitía la entrada de navíos de mucho porte. El puerto se ve con el nº 7 en el centro y parte alta del cuadro. Sólo en el canal podían navegar, aunque en hilera, por la estrechura del mismo, algunos navíos pequeños. En la parte oriental de la villa había un baluarte que llamaban de las dunas, que cubría la puerta de Gravelinas, con todas sus defensas altas y bajas, hacia la parte de la campaña. Correspondía este baluarte con otro, el cual cubría la puerta que llamaban de Guines. Ambos eran grandes y con buenas defensas, aunque no acabados de revestir de ladrillo. Seguía la puerta llamada de Boloña, y tras una larga cortina el primer baluarte del castillo, que miraba al "Xalogue". Venía después un segundo, y en medio de los dos estaba la puerta del Socorro. Miraba el segundo baluarte al Lebeche y el tercero al Maestral, y guardaba parte del puerto y las dunas por donde se iba al Risban. El

cuarto baluarte señoreaba el puerto y a la villa, y miraba al Gregal. El foso que había entre este baluarte y el que miraba al "Xalogue", por ser el terreno algo eminente, no consentía agua, si no era en plenamar. Todo el resto del castillo estaba rodeado de agua. Desde el cuarto baluarte que miraba al Gregal, corría una cortina "a lo antiguo", aunque bien terraplenada y con torreones redondos hasta el de las dunas. Entre esta cortina y el puerto estaba el burgo, fortificado también a lo antiguo. Entre el castillo y la villa había una gran plaza y desde el baluarte que miraba al Gregal hasta la barra o entrada del puerto había una distancia de tiro de esmeril. "El Señor absoluto del puerto es el Risban, por ser necesario arrimarse a el para entrar por la barra" ⁶³⁷.

En el "Risban" se fortificó Don Luis de Velasco estorbando el socorro de 20 navíos holandeses que pretendían entrar al puerto. Por su parte Mr. de "Rona" ocupó el puesto de las dunas, a la derecha en el cuadro, e impidió la entrada de barcas por la noche. Entre el "Risban" y el fuerte y puente de "Niulet" se

hizo otro fuerte que fue encomendado al marqués de Trevico y sus italianos, para prevenir el socorro de los franceses por tierra y que se ve a la izquierda y arriba del cuadro. Entre el puente citado y el castillo se alojaron los tercios de Don Antonio Avila y de Don Agustín Mejía. El cuartel del Archiduque se situó en el villaje de San Pedro, en primer término, en el cuadro. Entre la corte y las dunas se alojaron los regimientos de "Fresin, Grison y la Coguela" ⁶³⁸ y el tercio de Don Alonso de Mendoza encargado de abrir las trincheras. Por fin, los hombres de armas y caballería ligera se situaron a espaldas de la infantería en las villas de Coulogne, Marck y "Hasquerque".

Don Alonso fue abriendo trincheras en dirección al baluarte de las dunas, mientras se plataban dos baterías, una de 16 piezas en el "Risban" y la otra de 6 desde

"la falta de las dunas hacia la mar, y ambas a dos avian de batir un torreón, y pedaço de muralla de Burgo: resuelto el Archiduque en acometer la villa por alli, por ser lo mas flaco della, y por tener

todas la ofensas, por la parte mas ocasionada para meterle el socorro" ⁶³⁹.

Cada noche 500 mosqueteros se metían con el agua hasta la cintura para impedir el paso de socorros. Abiertas la trincheras y desembocadas al foso del baluarte, se batió el lugar el 15 de abril, al amanecer, y después de derribada parte de la muralla, se esperó a la marea baja. Al anochecer arremetieron los españoles de Don Alonso de Mendoza, seguidos por algunas compañías de Don Luis de Velasco. Tras no mucha resistencia se entró en el burgo, aunque el enemigo al retirarse, incendió las casas y gracias al resplandor, hería a los nuestros.

A los dos días una batería que había plantado Cristóbal de Lechuga, empezó a batir la villa, consiguiendo atemorizar a la población, que capituló. La guarnición se refugió en el castillo, que con el nº 3 se ve a la izquierda de la villa, en el cuadro. El Archiduque entró en la villa, momento que recoge uno de los cuadros (400) en primer plano.

Se dieron seis días de plazo a los sitiados los

cuales aprovecharon para hacer una media luna con dos plataformas en sus remates, donde colocaron sendas contrabaterías contra las explanadas que habían colocado los nuestros. Por su parte el Conde "Pachoto" se encargó de abrir las trincheras.

El Rey de Francia mandó un socorro de 300 hombres al mando del Señor "Campañola", que atrevesando la zona pantanosa entre el Risban y el baluarte que mira al Maestral, consiguió introducir en la plaza la noche del 23 de abril.

El 25, al alba, se empezó a batir el castillo y, a las 2 de la tarde, se consiguió derribar todo el lienzo del baluarte y casi la casamata que lo defendía, apeándose casi todas las piezas de las contrabaterías. El asalto lo dieron los españoles de Don Luis de Velasco y de Don Alonso de Mendoza junto con los valones del coronel de la "Barlota". Se estuvo peleando "pica a pica" sobre la muralla. Hubo un contraataque efectivo en donde pereció el conde "Pachoto" y Don Luis quedó medio ahogado. Pero volvió a atacar la "Bartola" apoderándose de la batería y dando muerte al

gobernador, mientras "Campañola" se retiraba a un torreón fuerte junto al baluarte que mira al Maestral, hasta que tuvo que deponer las armas.

Hubo unos 2.000 muertos por parte del enemigo, de los cuales 600 eran soldados.

La entrada en el castillo de las tropas, también la refleja el citado cuadro. En el otro lienzo (448), tiene la inscripción "CALES" en la parte superior y, encima de la ciudad, las de "el castillo viejo" y "la ciudadela".

El sitio de Ardres (1596.05.23)

El "Sitio de Ardres" se emprende, también, con el propósito de socorrer a "La Fera". La plaza estaba guarnecida por 2.000 soldados y estaba muy bien fortificada. La presencia de una extensa zona de bosques, que se ven en el cuadro (397) en último término, permitía fácilmente la aproximación de los socorros. La ciudad se encuentra en una zona eminente dentro de un valle en forma de teatro ⁶⁴⁰.

El archiduque mandó reconocer la plaza a Don Agustín Mejía con 4.000 infantes y 600 caballos que gobernaba Don Carlos Coloma. Salieron el 4 de mayo de 1596 y después de una escaramuza con los de la villa, hecho el reconocimiento, volvieron a Calais. De allí partió el Archiduque el día 6 y se alojó en "Guines". El 7, "Mr. de Rona" puso el sitio distribuyendo las fuerzas.

Junto a unos pantanos, situó a Don Antonio Avila con el Marqués de Trevico y el regimiento del Conde Via. En el villaje de "Frelinguen" al Conde de "Barlaymont", dispuesto para prevenir el socorro. Los regimientos de la "Barlota" y el de los alemanes de "Teselinguen", en "Cresoniere". A continuación se encontraba el cuartel del Archiduque en el castillo de "Nieles", y por último los coroneles "Grison" y la "Coqueta" lindando ya, de nuevo, con los pantanos. La caballería permanecía a espaldas de la "Corte", en "Montoyre".

Don Luis de Velasco, a quien en un principio se le encomendaron abrir las trincheras, fue herido y ocupó

su puesto Don Agustín Mejía y su tercio, probablemente en último término a la derecha, comenzándose las obras el 8 de mayo. Se abrieron las trincheras a la vuelta de una cortina, defendida de dos rebellines, especialmente de uno que quedaba a mano derecha, que era el de más importancia, "házia el qual se venian tambien encaminando, los Coroneles Grison y la Coquela, con intento de divertir al enemigo, y acometerle por alli, quando se diesse el assalto por la bateria principal"

641 .

El enemigo mientras tanto hacía frecuentes salidas.

La necesidad de apoderarse rápidamente de la plaza, ya que "La Fera" estaba a punto de rendirse, dió lugar a un intento desesperado que dirigió el maestro de campo Juan de Tejada. El día 14 de mayo, por la noche, se tocó "al arma" por donde estaba el enemigo para alejarlo del verdadero ataque. El 15 de mayo entraron en las trincheras de Don Agustín 600 españoles y 400 valones bajo el mando de Tejada. Ayudado por un tiempo lluvioso que retardó la salida de la luna y

guiado por un valón que sabía un paso por donde se llegaba al enemigo, se halló a la media noche dentro del "burgo" que dominaba la villa. Al sentirlos, se entabló un furioso combate, que por fin terminó cediendo los franceses, que dejaron más de 200 muertos. El resto de la noche y reforzados por nuevos hombres hasta 3.000 lo ocuparon en fortificarse y ganaron una esclusilla que permitió sangrar todo el agua del foso. En los siguientes días, se plantaron 13 piezas en dos "camaradas" y 10 contra las defensas. El 22 de mayo se habían descabalgado casi toda la artillería enemiga y el 23, al amanecer, el Conde de "Belín" mandó un capitán. Al no aceptar dilaciones el Archiduque, se rindió la plaza, saliendo el conde y el gobernador con la guarnición de 1.600 hombres, a las 4 de la tarde. D. Ambrosio, con la caballería ligera, les acompañó hacia Boulogne.

En el cuadro se representa esta salida de "gente vieja y luzida" y a Don Luis de Velasco en primer término a la derecha con la caballería, aunque como vimos no había intervenido por haber sido herido al

principio del sitio. Algo más arriba se ve la caballería ligera de "Landriano" que acompañaría a la guarnición; siguiendo hacia la parte superior se ve la infantería de Alonso de Mendoza y de Antonio de Zúñiga, junto a un caserío y en último término, tropas de infantería, quizás de Boucquoy. Tras el humo de incendio estarían los cuarteles de Agustín de Mejía, de donde partió el ataque de Tejada. Por fin, a la izquierda y en último término, donde está el número 3 tendría su cuartel el Conde de "Via" y en las defensas más abajo las tropas de la "Barlota", que lleva el número 7.

El socorro de Amiens (1597.09.25)

El socorro de Amiens tuvo lugar después de que esta ciudad fortificada, "cabeza de Picardía", fuera tomada por sorpresa por "Hernan Tello Puertocarrero", gobernador de "Dorlan" (Doullens) el 10 de marzo de 1597 ⁶⁴², a la que guarneció provisionalmente con tres mil quinientos hombres, setecientos de ellos españoles,

mientras pedía al Archiduque Alberto mayores fuerzas
⁶⁴³.

El Rey de Francia, Enrique IV, acudió rápidamente a sitiaria y el 22 del mismo mes había situado entre Amiens y Doullens "tres mil esguizaros, mil ingleses y cerca de mil caballos franceses" ⁶⁴⁴. A principios de abril, había el enemigo construido una trinchera de una parte a otra del río, por la parte que miraba hacia Artois, y sin contar con esta fortificación estaba haciendo tres fuertes reales, uno en el villaje de Lampre, distante media legua de la ciudad por la parte que daba al río "Soma, y otro en el de Caumont, otra media legua más arriba; ambos para cubrir dos puentes sobre barcas,..." ⁶⁴⁵. No se apreciaba en el cuadro (395) ni las trincheras ni los fuertes pero sí los dos puentes de barcas.

El mariscal "Biron" propuso un plan que el Rey aceptó. Consistía en líneas generales en sitiar la plaza por la parte de Artois, porque así evitaban distraer gran parte del ejército en emboscadas contra las posibles fuerzas de socorro y era la parte más

débil después de los trabajos realizados por los sitiados hacia Francia. Las obras fueron dirigidas por el ingeniero "Pachoto". La distribución de las tropas fue la siguiente: en el villaje y fuerte de Lampre se puso "Biron" con seis regimientos de franceses. En el segundo fuerte, que se hizo en la ermita de la Magdalena, se alojó el Rey y su corte, con el regimiento de su guardia y las demás guardias de su persona. A su derecha, entre el cuartel del Rey y el de "Biron", se alojó el coronel "Galatis" con sus tres mil esguízaros, y consecutivamente tres regimientos de franceses con otro de esguízaros del coronel Baltasar. A la izquierda del cuartel del Rey, seguían otros seis regimientos de franceses y mil ingleses, cerrando el arco otros dos mil ingleses, que, casi pegados al casar de "Rivieras", tocaban con su ala izquierda al río. "La caballería... alojaba mucha parte en el casar de Caumont, a cargo del señor de Mortini, su general, con dos regimientos de franceses, que servían también de guardar el puente..."⁶⁴⁶. Además había tres regimientos de infantería francesa en las trincheras y

fuertes que se habían construido a sus espaldas para prevenir los socorros.

En la fotografía podemos apreciar las tiendas de los regimientos franceses de "Biron" y, separada por una "camarada", una tienda aislada de mando con las tres flores de lis bien visibles que, quizás, represente la del Rey.

A mediados de agosto, se atacaba como objetivo primordial el rebellín construido delante de la puerta de "Montrecurt" y contra él se situó "una camarada de ocho piezas" ⁶⁴⁷ que, probablemente, aluda a la mencionada más arriba.

Era el 4 de septiembre y los sitiados seguían defendiendo con valor la plaza, cuando la mala fortuna de un arcabuzazo tirado por azar, segó la vida de Hernán Tello Puertocarrero, siendo nombrado como sucesor en el gobierno de la plaza Jerónimo Carrafa ⁶⁴⁸.

Mientras tanto, se preparaba el socorro de la plaza por el Archiduque Alberto. El 25 de agosto llega a "Duay" (Douai) donde, después de un consejo de

guerra, se decidió que se harían "todas las demostraciones necesarias para persuadir al francés á que se iba con resolución de pelear, que con esto era sin duda que no aguardaría..." ⁶⁴⁹. Después de llegar el Archiduque a Arras, el 4 de septiembre, partió el 7 hacia Doullens, e "hizo plaza de armas en Avena la Conte" (Avesnes-le-Comte) ⁶⁵⁰. En este lugar se ordenó en batalla a todo el ejército por el conde de Mansfelt, maestro de campo general y sus lugartenientes "Gastón Espinola" y Gaspar Zapona. Después de pasar el río "Auti" (Authie), en la mañana del 13 de septiembre, el ejército se dirigió hacia Amiens. La vanguardia llevaba toda la caballería ligera y hombres de armas. Seguía un escuadrón volante. Tras él correspondió el primer puesto al batallón de Luis del Villar, al frente del cual marchaba el Archiduque con todas sus guardias de a caballo, el guión y toda la corte. El cuerpo de la batalla del escuadrón tocó a don Luis de Velasco, con su batallón, y la retaguardia a don Carlos Coloma con el suyo. El ejército estaba protegido por el ala derecha con el río Somme. El ala izquierda lo cubrían

los carros en hilera de tres en tres. Llevaban al frente cada uno de los tres cuerpos, cuatro medio cañones, para que, "emparejando los batallones al tiempo de pelear, hiciesen todos su efecto á un mismo tiempo. Llevábase sobre carros una puente de barcas... con intento de echalla en el río, para procurar meter el socorro por la parte de Francia..." ⁶⁵¹.

En el cuadro se puede apreciar la marcha junto al río, los carros en hilera de a tres, los tres batallones ya emparejados y la artillería delante de ellos. Encima de las letras "son altese" va con su escolta el Archiduque y a su izquierda su guión.

Al siguiente día, después de acercarse el Archiduque al río en "Pequiñi" (Picquigny) y a media legua del mismo, se presentó el Rey con toda la caballería y le salió al encuentro la del Archiduque sin mayores consecuencias. El conde de "Busquoy", con la mayor parte de su regimiento de valones, después de echar el puente de barcas sobre el río Somme, lo cruzó como acción de diversión (que quizás se represente al fondo en el cuadro), pues se pretendía pasar con el

grueso del ejército por el paso de Lampre y no por allí, y así dejando al Conde en aquel puesto, pasó con el ejército. Se situó el campo español sobre una montañuela, a menos de tiro de cañon de las trincheras enemigas. Nuestras tropas se fueron acercando casi hasta tiro de mosquete. El rey de Francia comenzó a dudar del éxito y a cundir la confusión entre sus soldados. Tenía el ejército francés aquella tarde diez y ocho mil infantes de todas las naciones. La caballería pasaba de tres mil quinientos caballos. Sin embargo, dejando el mariscal de "Biron" bien guarnecidas sus trincheras,

"atendia valerosamente á hacer jugar la artillería sobre nuestros escuadrones; con que comenzo á hacer algun daño... Y así, el Archiduque, acercandose ya la noche, mando que haciendo de la retaguardia vanguardia, se retirase el ejercito á lo bajo de la montañuela" ⁶⁵².

Por la noche hubo un intento de acometer el puente y fuerte de Lampre por el escuadrón volante, pero fracasó al ser reforzado aquel, oportunamente, por el

duque de "Monpensier". Se había perdido la ocasión del día anterior, cuando las tropas estaban enardecidas y el enemigo cohibido. Ahora, siendo una acción nocturna, y esperándose que al día siguiente el ejército francés alcanzaría los treinta mil hombres, no se podía aventurar un ejército del que dependía la conservación de los Países Bajos, ni la persona del Archiduque y se decidió la retirada. Sin embargo, el cuerpo del ejército, ya por la mañana, hizo alto en aquella eminencia alrededor de dos horas, entablándose un duelo entre las artillerías, sin ocasionarse ningún daño a causa de la gran distancia y sin que se consiguiese provocar a los franceses a la batalla, por más que se acercaron los escuadrones a un tiro de arcabuz de sus trincheras. "Salió, con todo eso, su caballería, y escaramuzó con la nuestra sin ventaja. Era ya dos horas después de mediodía cuando, viendo el Archiduque la resolución del Rey de Francia... tomó la vuelta del alojamiento" ⁶⁵³. Este es el momento que el pintor ha escogido para el primer término. A la izquierda, en el cuadro, carga al caballería ligera francesa y a la

derecha sale a su encuentro la española. Divididos por los carromatos, que el ejército español había utilizado como guardaflanco, estan combatiendo las tropas. La artillería está delante y, por parte española, los tres escuadrones se encuentran emparejados.

Al fondo, junto al segundo puente hay una inscripción que reza: "Rey de Francia" y que seguramente alude a la escaramuza que tuvo lugar el día anterior.

La guarnición, sin posibilidad de resistir más, salió con todos los honores de Amiens el 25 de septiembre, "en numero de seiscientos soldados sanos y al pié de ochocientos heridos; cosa que admiró el rey de Francia" ⁶⁵⁴. El sitio había durado seis meses y medio y fue la guarnición la verdadera protagonista del suceso.

El sitio de Rheinberg (1598.10.14)

El almirante de Aragón, don Francisco de Mendoza, aprovechando que el enemigo no podía, en aquellos

momentos, reunir un ejército capaz de oponerse al nuestro, decidió después de oír al consejo, sitiar la villa de Rheinberg, con la cual podía asegurar el paso de Rhin e impedir el transporte de abastecimientos desde Colonia hasta el fuerte de "Esquenck".

Rheinberg era una villa pequeña y tenía

"un castillo que mira al río con torreones a lo antiguo; el Rin la asegura por la parte oriental, y por mucha parte de la occidental un pantano que hace cierto riachuelo, cuyas aguas sirven de solo aquello y de meterse por el Rin en el foso; hace el mismo río una isla de cosa de tres mil pasos de circúito, en el cual, por ser el brazo que corre entre ella y la villa muy pequeño, tenían... levantado un fuerte de tierra y fagina... " ⁶⁵⁵.

De la colección del duque del Infantado, es el anónimo flamenco (1) que representa este sitio. Se observa la villa de Rheinberg en el centro con unos torreones junto al Rhin, a la izquierda del cuadro, que abraza la isla y su fuerte y, a la derecha, el riachuelo que formaba el pantano.

Rheinberg estaba defendida por 1500 hombres y bien abastecida de víveres y municiones. A pesar de ello el Almirante marchó resuelto por la ribera siniestra del Rhin, mientras el conde Federico lo hacía por la diestra, iniciándose el sitio inmediatamente. El conde tuvo la misión de batir el fuerte de la isla, desde la otra orilla, cuyo sitio tocó al tercio de Luis de Villar y al regimiento de "La-Barlota", pasando la noche del 5 de octubre en barcas a la isla. Previamente, habían pasado el río, a través de la isla y con el agua hasta las rodillas debido a la sequía, los tercios de don Carlos Coloma y del coronel "Estanley", para "encaminarse con trincheras hacia el rebellin que cubre la puerta que va a Orsoy." ⁶⁵⁶. En el lienzo, se ve a la izquierda y, al otro lado del río, las fuerzas del conde Federico y por detrás de los torreones las trincheras de Carlos Coloma y el coronel "Estanley". La isla parece, en el cuadro, ocupada ya por Luis de Villar, que lo hizo el 9 de octubre, y está batiendo a Rheinberg con parte de las 14 piezas que don Luis de Velasco trajo de Namur.

Por la ribera izquierda del río "seguía por las praderías la corte con el tercio de Zapena y frente de banderas de casi toda la infantería de naciones, hacía la puerta de Res." ⁶⁵⁷. En la parte derecha del cuadro vemos, al otro lado del pantano, las unidades de "don Alfonso Dábalos, maestro de campo de italianos, y el conde de Busquoy y monsieur de Archicourt, coroneles de walones, con orden de abrir tambien trincheras por aquella parte..." ⁶⁵⁸.

El 14 se había llegado al foso, batiéndose por todos los lados a la plaza, cuando un cañonazo, disparado a las cuatro de la tarde, quizás desde la isla, "entrando por una ventana de un torreón del castillo, pegó fuego a la pólvora que estaba en él, en cantidad de mas de quinientos quintales, la cual voló en un momento casi todo el castillo y muchas casas de la villa cercanas a él, con terrible ruido y humareda..." ⁶⁵⁹. En el cuadro es el fuego y humareda que se ven en el gran torreón junto al río. El hecho tuvo como consecuencias la pérdida del gobernador y de más de 500 personas. A la puesta del sol se pidió la

rendición por los de la plaza. A la mañana siguiente, sacaron "su bagaje, armas y banderas; y entregando todos los presos y caballos que tenían del campo, salieron en el escuadron hasta mil soldados sanos y algunos heridos en los carros que se les dieron para que los llevasen hasta Nimega..." ⁶⁶⁰. La salida de la guarnición y su embarque en los navíos que habían de llevarla a Nimega, es lo que representa el lienzo en el primer término, con los escuadrones de las "naciones" formados y don Francisco de Mendoza sobre un caballo en corveta.

El desastre de Nieuport (1600.07.02)

La muerte de Felipe II no supuso cambios importantes en las operaciones de los Países Bajos.

El ejército de Flandes fluctuaba, desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, entre 60.000 y 40.000 hombres de los cuales había 9.500 a 6.500 infantes españoles, aproximadamente.

La primera acción de importancia, inmediatamente

después de la muerte de Felipe II, fue una importante derrota.

El archiduque Alberto, gobernador de los Estados de Flandes, había vuelto de su viaje de novios y entrado en Bruselas el 5 de septiembre de 1599, haciéndose cargo del mando del ejército.

Mauricio de Nassau, bajo cuyo mando estaba el ejército rebelde a principios de 1600, decidió apoderarse de Nieuport para ir completando la ocupación del litoral e impedir la navegación entre Gravelinas y Dunkerque. Contaba con un ejército compuesto de 15.000 infantes y 3.000 caballos además de 40 piezas. Se dirigió a Nieuport, en cuyas inmediaciones, entre el Iperlee y la costa, se estableció el 1 de julio y en donde la flota le esperaba.

El Archiduque, sin experiencia bélica y con un reducido ejército de 8.000 infantes y 1.400 jinetes, salió de Gante realizando una marcha forzada, por lo que el 1 de julio apenas pudieron descansar las tropas y a la mañana siguiente, el 2 de julio, con el alba, reanudó la marcha.

Mauricio había mandado alejar algo las embarcaciones para evitar toda posible tentación de escapatoria en caso de derrota ⁶⁶¹. Con el fin de retardar la marcha de los españoles, destacó una columna de 2.000 infantes y 300 caballos al mando de Ernesto Nassau, para defender el puente sobre el Yser en Leffige. Iban en la vanguardia, que dirigía Don Francisco de Mendoza, general de la Caballería y Almirante de Aragón, los amotinados de Diest que tenían una táctica y una disciplina especiales y derrotaron rápidamente al contrario.

Al acercarse a Nieuport la marcha se fue haciendo cada vez más molesta y fatigosa, pues los soldados se hundían hasta la rodilla en la arena. Se celebró consejo de guerra, en el cual algunos se opusieron a seguir, como Gaspar Zapena, aunque la mayoría, con el Archiduque, eligieron lo contrario.

Poco antes de mediodía chocaron las vanguardias, pero el fuego eficaz de la artillería hizo retirarse a Don Francisco de Mendoza. El Archiduque, por su parte, se acercaba en escuadrón cerrado de doce filas, que no

permitía la flexibilidad de movimientos de que gozaban los holandeses, menos profundos. Contaba con 6.000 infantes entre los que estaban los tercios bragados de Gaspar Zapena, Jerónimo Monroy y Luis Villar. Luis de Velasco, general de Artillería, se quedó para guardar el paso del río, con otros 4.000 infantes, aunque bastante alejado.

A las dos de la tarde, con un sol abrasador que les daba en la cara deslumbrándoles y fuerte viento en remolino que les cubría de polvo y humo, los españoles, rendidos de fatiga, acometieron la primera duna que se ganó con gran dificultad. La artillería holandesa abrió fuego a bala rasa y luego utilizó la metralla, nada común entonces, causando una gran carnicería. En el cuadro del Patrimonio Nacional (405) se aprecian dos piezas en la cima. Los españoles intentaron modificar su formación y cargaron contra la infantería inglesa del general Vere que resistió con su tradicional flema.

Al cabo de tres horas de encarnizada lucha, en que se luchaba pica a pica contra las tropas que se iban renovando y cuando la victoria parecía inminente,

habiéndose tomado algunas piezas de artillería, la caballería católica de Pedro Gallego fue acometida de improviso por 600 corazas francesas, emboscadas en una duna. La caballería católica derrotada, al huir deslumbrados, se metieron por entre la infantería y abrieron el escuadrón, sembrando el desorden. Aprovechando la ocasión, Mauricio lanzó las tropas de refresco de su reserva rompiendo definitivamente el orden y provocando la desbandada. Dice Novoa que el Archiduque iba sobre un caballo español llamado el "Noble" y espada en alto acudía a todas partes, y que al adelantarse mucho se encontró rodeado de soldados enemigos, recibiendo una herida en la oreja de un golpe de alabarda, cuando acudieron en su auxilio Don Diego Mejía y Don Gastón Spínola.

El Archiduque ordenó la retirada y el campo se llenó de cadáveres. Afortunadamente Mauricio no explotó el éxito obtenido, quizás por las grandes pérdidas que había sufrido anteriormente.

En el campo español hubo entre 2.500 y 5.000 bajas, pero sobre todo, fueron sensibles las pérdidas

por la calidad de las bajas. Hubo 150 capitanes muertos y 80 prisioneros, perdiéndose todas las banderas de infantería y casi todos los estandartes y parte del bagaje. Murió el maestro de campo Zapena y fueron hechos prisioneros el almirante de Aragón, Luis de Villar y Simón Antúnez, entre otros. Sólo Barlota consiguió refugiarse en Nieuport con un millar de fugitivos.

En el cuadro del Patrimonio Nacional, el momento elegido por el autor es el comienzo de la desbandada motivada por la entrada en acción de las tropas de refresco. El frente católico empieza a ceder. Al fondo y a la izquierda se ve al Archiduque, con el rótulo de "son altese", protegido por muchos soldados que forman cuadro. En primer término aparecen varios personajes importantes, con bandas de generales y uno sobre caballo tordo, de espaldas y con bengala. Seguramente representan a los mandos enemigos, Mauricio de Nassau y su hermano Federico Enrique, el duque de Holstein, el príncipe de Anhalt y el conde de Coligny ⁶⁶². La sorpresa de la caballería española de Pedro Gallego por

la caballería holandesa quizás está simbolizada por los jinetes rodeados por las lanzas de los que estan en primer término. La ciudad de Nieuport se ve en el centro de la alta línea del horizonte y la escuadra de Mauricio, a la derecha.

Una de las "Batallas" del Museo de Sevilla, de Vrancx (625) representa, sin duda, la "Batalla de las Dunas". La escuadra holandesa se encuentra en el último término. La batalla entre los dos ejércitos se desarrolla en el segundo término, dentro de un paisaje de dunas. En el centro, se enfrentan las dos infanterías. Detrás estan esperando entrar en acción otros escuadrones de infantería y las compañías de caballería. A un lado y otro aparecen los dos generales en jefe. A la derecha y sobre caballo tordo en corveta, el Archiduque Alberto, rodeado por sus ayudantes. A la izquierda, Mauricio de Nassau sobre un caballo también en corveta, precedido de dos cornetas. En primer término, el encuentro de las dos caballerías, en el que la de Pedro Gallego inicia la retirada sorprendida por la holandesa.

El hecho de representar este acontecimiento dentro de una serie de victorias parece demostrar que no se vió, en aquellos momentos, como una derrota. Novoa recuerda que los holandeses perdieron 6.000 hombres y que Luis de Velasco había quedado con 4.000 soldados frescos, guardando las espaldas. En realidad no se continuó la persecución. La representación de los jefes enemigos en primer término puede ser debido a la utilización de algún grabado holandés como modelo ⁶⁶³.

El sitio de Ostende (1601-1604)

Ostende, situada en la costa flamenca, era una pequeña villa rodeada por dos canales y asentada en terreno pantanoso, que en la marea alta era anegada por el mar en un espacio de dos leguas y al descender las aguas, quedaba al descubierto un gran lodazal. Estaba dividida la ciudad en dos partes. La vieja, situada junto al océano, estaba separada de la nueva por un canal. Esta última "de forma poligonal, con ocho baluartes, ancho y profundo foso, grandes rebellines y

buen camino cubierto. De este camino partía un dique que sujetaba las aguas del mar en su corriente, protegía así los campos inmediatos situados en nivel más bajo" ⁶⁶⁴. La ciudad tenía fama de inexpugnable y la defendían valones y holandeses, 5.000 en el interior y 15.000 en el exterior, mandados por Francisco Vere.

A principios de 1601 se iniciaron los preparativos del sitio. Los tercios españoles se reforzaron con el de Don Juan de Bracamonte, al que se agregaron los restos del de Juan Rivas. Se nombró como maestro de campo general a Pedro Ernesto Mansfelt.

En febrero, ante los rumores que corrían, Mauricio inició la campaña desde Nimega, siguiendo el sistema tradicional de sitiar algunas plazas y esta vez le tocó a Rheinberg que capitularía el 30 de julio. Luego seguiría Bois-le-Duc, que se hubo de abandonar ante el socorro que se recibió de las fuerzas que cercaban Ostende.

A mediados los católicos terminaron los preparativos y, después de un reconocimiento de Ostende, se acordó en consejo de guerra iniciar el

sitio. La dirección superior recayó en Don Agustín Mejía, con el título de "Lugarteniente de Gobernador", después de haber rogado al archiduque que "economizase su persona" ⁶⁶⁵ y no volviese a mandar las tropas personalmente.

El 5 de julio Don Agustín Mejía atacó por el lado de Nieuport con las "naciones" y los tercios españoles de Rivas, Monroy y Villar.

El 10 de julio la guarnición hizo su primera salida, que rechazó Monroy, con dos mil quinientos españoles. El 13 murió Monroy de un cañonazo, pasando su tercio a Simón Antúnez quien rechazó con firmeza otra salida el 25. Al día siguiente el sargento mayor Baltasar López del Arbol recobró el reducto de Santa Ana, perdido seis días antes. Continuaron así las escaramuzas por uno y otro lado, con pérdidas tan sensibles como la del maestro de campo Juan de Bracamonte. Pero no se progresaba por el abastecimiento continuo que recibía la plaza desde el mar y por las inundaciones provocadas por el sitiado.

El 24 de diciembre los sitiadores juzgaron que la

situación era propicia para intentar ocupar la plaza. El enemigo fingió capitular para dar tiempo a la llegada de refuerzos. Al conocer el engaño los españoles lanzaron un formidable y temerario asalto, que les costó 1.300 bajas quedando escarmentados y con la moral muy baja.

El 7 de enero de 1602 se lanzó otro asalto que tampoco tuvo éxito, muriendo el maestro de campo Diego Durango y multitud de oficiales. Don Agustín Mejía, ya muy anciano, tuvo que retirarse atacado de asma, dejando el mando a Don Juan Rivas. Tal era la situación, unida a multitud de protestas aunque sin llegar al motín, cuando el gobierno español acepta la oferta de dos hermanos genoveses Ambrosio y Federico Spínola que por 60.000 ducados al mes, levantan y mantienen por su cuenta 9.000 soldados, 8.000 italianos y 1.000 españoles, dos tercios de 20 compañías a doscientas plazas por cada una, con artillería, municiones, vituallas y una escuadrilla. Las unidades llegan a Namur a mediados de junio de 1602 y siguieron hasta Ostende.

Mauricio, mientras tanto, intenta socorrer a Ostende con un ejército de unos 25.000 infantes y 5.000 jinetes. El Almirante de Aragón que había sido rescatado por crecida suma, sacó tropas de las trincheras con Antúnez y del contingente de Spínola, logrando reunir 15.000 infantes y 4.000 jinetes. Mauricio, después de reconocer y tantear, se retiró a sitiar Grave que, después de resistir lo que pudo, hubo de capitular.

La necesidad de bloquear la plaza llevó a contratar a dos famosos ingenieros, el romano Pompeo Targone y Jacopo Franchi que traían proyectos inverosímiles y llegaron el 20 de septiembre.

Ya en 1601 había comenzado la construcción del reducto de San Carlos y desde este fuerte se inició un dique, llevándolo al canal y rematándole con un fuerte guarnecido de artillería.

El dique fue "de tanto servicio que con la artillería que en él se plantó fueron tocados y afondados durante el sitio, más de doscientos baxeles y barcas enemigas" ⁶⁶⁶. Luego, el conde de Bucquoi,

que mandaba este sector, alargó el dique hasta la boca del canal. El 5 de junio de 1603, en una salida de unos 2.000 a 3.000 hombres el enemigo se apoderó del dique custodiado por Bucquoi con valones y tudescos. El sargento mayor Hernando de Olmedo al mando de 400 españoles lo recobraron e infringieron al enemigo grandes pérdidas.

El 13 de junio, en una nueva salida, el sitiado ocasionó el incendio del dique mediante "fuegos y máquinas nunca vistos". Posteriormente, el 20 de agosto, ardería la gran batería o plataforma quemando a 300 españoles.

En septiembre de 1603 el desaliento cundía por todas partes. Nada se conseguía a pesar de los nuevos refuerzos y el consejo de guerra se propuso levantar el sitio, pero Ambrosio de Spínola se comprometió a continuarlo por su cuenta y se hizo cargo de la jefatura del ejército sitiador el 8 de octubre.

La primera decisión fue bloquear totalmente la plaza, impidiendo toda entrada de socorro. Se pagaba con esplendidez los trabajos de trinchera y la

construcción de diques. Uno de ellos, que se encargó a Targone y a Juan de Médicis, se lo tragó el mar el 24 de diciembre.

Por entonces, Mauricio sitiaba a Bois-le-Duc, a donde acudió Spínola con presteza, haciendo levantar el sitio en octubre de 1603.

A principios de 1604, con el chorro constante de sensibles pérdidas, comenzó la construcción de otro enorme dique de 350 pasos el tercio de Simón Antúnez, con faginas, que por venir de largas distancias costaban muy caras y además se incendiaban con facilidad.

Paso a paso fueron cayendo los reductos Verde, por valones y borgoñones el 28 de marzo, del Cangrejo por los italianos el 18 de abril, mientras los españoles en el sector más peligroso y de más fatiga tomaron, el 28 de mayo, el rebellín llamado el Puerto Espín, degollando a los defensores.

Tampoco faltaba la guerra subterránea y el 28 de junio los españoles, mediante la mina, volaron el castillo de Omón, el más fuerte y espacioso de la

plaza. Simón Antúnez al volar una mina el 4 de septiembre y coronar atrevidamente su embudo, se encontró volado por otra de los sitiados, que se llevó media compañía. Por otra parte, el 25 de julio concluyeron, con gran fatiga, una gran batería de 40 piezas.

A fines de agosto tales eran las bajas de los tercios españoles, que Spínola tuvo que reforzarlos con alemanes. De esta forma pudo tomar por asalto el Caballero y Cortina del Mar, el 11 de septiembre, subiendo el primero el capitán Don Francisco Medina, del tercio de Antúnez.

El 20 de septiembre los sitiados tocaron llamada por el cuartel de los españoles, que era el más avanzado. Se abrieron tratos, se procedió al tradicional intercambio de rehenes y el 22 de septiembre salió la guarnición sitiada con armas y dos cañones cargados y enganchados, con un total de 4.000 hombres, que se dirigieron a la Esclusa, donde estaba Mauricio.

El 24 de septiembre hizo la entrada solemne en

Ostende el Archiduque Alberto y el 30 de octubre su esposa, Isabel Clara Eugenia.

El sitio costó a los católicos 17.000 muertos, de entre ellos 30 sargentos mayores y 250 capitanes.

En el cuadro atribuido a Sebastián Vrancx (632), del museo del Prado, nº 1882, se representa más que el hecho bélico, una escena de género. Las tropas desfilan entre las tiendas de vivanderos. Una compañía de mosqueteros marcha hacia la plaza y un escuadrón de hombres de armas aparece a la izquierda del cuadro precedido por su capitán. Algunos soldados compran en las tiendas y multitud de detalles de la vida diaria se contemplan en el primer término.

Al fondo se dibuja la ciudad rodeada de los cuarteles de los sitiadores y multitud de tropas diseminadas por todos los lados. Detrás de las tiendas aparece una corriente de agua, que quizás sea uno de los dos canales que rodeaban la villa donde se pueden ver los mástiles de un navío.

El acontecimiento fue representado varias veces en las colecciones antiguas. Tres cuadros con este título

encontramos en el Antiguo Alcázar ⁶⁶⁷, uno en el palacio del Buen Retiro ⁶⁶⁸ y otro era de la colección del marqués de Leganés ⁶⁶⁹.

La batalla cerca de Bois-le-Duc (1601/1603)

Probablemente se refiere a una de las acciones que tuvo lugar durante el periodo entre 1601-1603. Mauricio intentó por dos veces, en noviembre de 1631 y en octubre de 1633, apoderarse de "Bolduque" como medio más eficaz, según regla estratégica admitida entonces, de sitiar otra plaza importante para hacer levantar el sitio de Ostende.

La acción representa un encuentro entre dos unidades de caballería en primer plano, la captura del conde de "Briaute" en segundo término y algo a la derecha, junto a una horca, y la ciudad de Bois-le-Duc al fondo.

El sitio de la Esclusa (1604.08.20)

El socorro que el Marqués de Spínola lleva al "Sitio de la Esclusa", es coetáneo al sitio de Ostende que él mismo dirigía y llevaba ya avanzado. Mauricio de Nassau había sitiado la Esclusa con objeto de ayudar indirectamente a los de Ostende. El 20 de abril de 1604 se había embarcado con 600 bajeles y dirigido al canal de Ulissingen, y después de tantear el terreno se decidió por la Esclusa, y no por atacar al ejército sitiador, muy bien fortificado. Cuando consiguió todos los fuertes que rodeaban la Esclusa apretó el sitio. La ciudad era muy fuerte y estaba guarnecida por 4.000 hombres, pero por falta de previsión de su gobernador no había sido abastecida a tiempo de alimentos. Ante la apurada situación el Archiduque ordenó al Marqués que se dirigiera a socorrerla, lo cual hizo después de varias disculpas. Salió con "Joan de Rivas, el Conde de Bucue y... D. Fernando Giron... 10 piezas de artillería... 6.000 infantes y 2.000 caballos" ⁶⁷⁰.

Después de pasar por Brujas, marchó hacia "Terverde" y tomó el castillo de "Middelburg". Acampó ante "Terverde" encomendando a don Fernando Girón que

dirigiese la ejecución del aproche, el cual comenzó a hacerlo con 2.000 infantes, pero al reconocer su fortaleza se previó que llevaría más tiempo tomarlo que el rendirse la Esclusa. Se hizo un intento por la parte del fuerte de Santa Ana pero también estaba muy bien defendido, como se ve al fondo y a la izquierda del cuadro (407).

El Marqués cambió su objetivo y esperando la llegada de los amotinados de Roermond pensaba "marchar la vuelta de San Felipe, y colarse por la isla de Casante, por la parte que se esguaza el canal y socorrer la plaza..." ⁶⁷¹. Una vez llegados los refuerzos mandó marchar a la vanguardia con gran sigilo, dejando encendido muchos fuegos para deslumbrar al enemigo y hacerle creer que no se levantaba el campo, y se encaminó hacia el esguazo, que estaba entre los fuertes de Santa Catalina y San Felipe. Sin embargo, como la noche era muy corta, en medio del verano, unido a las dificultades del camino que era estrecho, no se pudo llegar a tiempo para no ser descubiertos con el día, añadiéndoseles otra dificultad

con la subida de la marea. Sin embargo, "le pareció al Marqués pasar adelante y arriesgarse á todo lo posible, animando a los suyos y diciéndoles que en las dificultades consiste la gloria del intento y se consigue la verdadera honra y reputacion..." ⁶⁷².

El cuadro debe representar esta marcha nocturna en primer plano y al Marqués de Spínola a caballo y con la bengala a la izquierda, mientras ya levantado el día las tropas se dirigen hacia la isla de Cadzand, que se ve al fondo con el número 3, dejando a Aardemburg a la derecha.

Spínola mandó tomar el fuerte de Santa Catalina, que se entregó a los primeros cañonazos y que se ve en el fragor del combate a la derecha de la Esclusa que está con el número 1. Luego pasó a ganar la trinchera en la isla de Cadzand, que también se aprecia a la derecha del número 3. Pero Mauricio había guarnecido poderosamente una fortificación que daba paso a la Esclusa "y él puesto al opósito con todo lo restante del ejército, hacia el cual iba marchando á toda diligencia..." ⁶⁷³. Empezó el Marqués a asaltar de

frente el fuerte, pero estaba poderosamente defendido y la desigualdad de fuerzas era considerable: 8.000 por parte del Marqués frente a los 20.000 que sitiaban la Esclusa. Murieron en este asalto 400 hombres de los mejores, entre lo que se encontraron el Marqués de Renti y Don Felipe de Tasis.

Esperó aún dos días y logró tomar el fuerte de San Felipe, perdiendo Mauricio tanta gente "que temió que le habian de socorrer la plaza; pues dijo... que... nunca habia visto pelear nuestra gente, ni con tanta resolución ni coraje, ni apretar tanto los puños á la nacion española..." ⁶⁷⁴.

La ciudad sin provisiones, mientras tanto, hubo de rendirse el 20 de agosto saliendo "con armas, banderas tendidas y bagaje, tocando las cajas y cuerdas encendidas..." ⁶⁷⁵.

Intentona frustrada sobre Amberes (1605.05.16)

Mauricio de Nassau, con 15.000 infantes y 2.500 caballos, había establecido su campo cerca de Amberes,

a principios de mayo de 1605, en la orilla derecha del Escalda, junto al fuerte de Lillo que, con el que había al otro lado del río, conservaban los holandeses. Intentaba Mauricio cortar por varios puntos los gruesos diques que se habían construido para evitar las inundaciones, en las mareas altas, aislando la ciudad. El 7 de mayo, para oponerse a los holandeses, salió con presteza de Malinas don Iñigo de Borja con su tercio, Alonso de Luna con el suyo, y Balanzón con los borgoñones. El día 16 subía la escuadra holandesa por el Escalda, afrontando los fuertes de la Perla y de la Cruz, que eran impotentes para detenerla. Mauricio se aproximó al pequeño dique que estaba junto a Kalo. Borja acudió con tal ímpetu que el holandés perdió 500 hombres, la mayoría de los cuales murieron ahogados en el río. Los españoles convenientemente atrincherados recibían continuos refuerzos de la parte de Brabante. Mauricio, reconociendo el fracaso de su intento, se recogió al amparo del fuerte de Lillo con toda su escuadra, y de allí pasó a Zelanda ⁶⁷⁶.

El cuadro (391) del Patrimonio Nacional, titulado

"Vista de Amberes", lleva una cartela que sitúa con números los principales episodios de esta acción. A la derecha y en el centro del cuadro se representa la ciudad de Amberes. En el ángulo inferior derecho la población contempla el desenlace de los acontecimientos. El Escalda dibuja una "ese" dejando ver, con el número 11, la escuadra holandesa. Mauricio de Nassau, con el número 13, se encuentra junto a un dique. Al fondo y a la izquierda están los fuertes de la Perla y de la Cruz. En el centro del cuadro y a la izquierda se desarrolla el combate, en el cual Mauricio pierde 500 hombres, al intentar pasar al otro lado del río, gracias al valor y la rapidez en acudir de don Iñigo de Borjas.

La Toma de Groenlo (1606.08.14)

La "Toma de Grolla" (Groenlo) tuvo lugar cuando no pudiendo pasar el "Isel" (Ijssel) para acometer a Mauricio, el Marqués de Spínola ordena a don Luis de Velasco que con 500 caballos reconociese Groenlo.

Mauricio mientras tanto se sitió entre Zutphen y Deventer con 10.000 infantes y 2.500 caballos después de haber fortificado la ribera del Rhin y del Waal.

Spínola una vez reconocida la plaza mandó de nuevo a don Luis que tomase los puestos sobre ella con 1.200 caballos, mientras ordenaba al conde de "Bucue" que sitiara Nimega, ya que no había podido pasar el Waal por sorpresa para unirse a sus fuerzas.

"Grol, que en el condado de Zutsem, es de las populosas y grandes villas de aquel condado, delineábase y hacíase formidable con la llanura de su terreno y cinco caballeros que la rodean, foso muy largo y hondo, medias lunas y contra escarpas y estacadas; por de fuera inundaba de agua a cualquier poderoso ejército que la pretendiese escalar y acometer: plaza fuerte, considerable y de nombre..." ⁶⁷⁷.

Ocupó posiciones don Luis el 5 de agosto de 1606 y llegando el Marqués formó dos cuarteles "poniendo en el uno los tercios españoles de Simon Antúnez y D. Iñigo de Borja y D. Pedro Sarmiento, con 500

irlandeses; en el otro el tercio de italianos del Conde de San Jorge, el de borgoñones de Mr. de Balanzon y 600 ingleses..." ⁶⁷⁸. Ordenó que cada nación acometiese un caballero y una media luna. No faltaba nada en el campo, siendo avituallados por el país de Munster. El enemigo se defendía con gran brío, haciendo una gran salida con 600 infantes contra nuestras trincheras, pero fueron rechazados con pérdida de 100 hombres.

El 8 de agosto llegó el Conde de "Sora" y se le señaló su cuartel, empezando Torres a abrir sus trincheras dispuesto a no quedarse atrás.

Don Luis de Velasco se adelantó hacia su media luna, defendiéndose el enemigo con granadas de fuego y otros ingenios. Pronto los españoles se enseñorearon de un puesto.

Los italianos y borgoñones llegaron también a la media luna y, valiéndose de un puente de tela sobre toneles diseñado por "Targon", pasaron el foso, mientras los de la villa desamparaban la media luna.

Se iba cegando el foso pero, desde una casamata con cuatro piezas que les cogía de través, los de la

villa disparaban saquillos de balas que hacían mucho daño a los nuestros, que al principio sólo podían defenderse con mosquetería, aunque luego se plantaron dos piezas.

Por fín, el Maestre de Campo "San Jorge" y los borgoñones ganaron la media luna poniendo en ella algunas piezas que, probablemente, es el hecho que representa el cuadro (410), en donde se observa, también, la columna que en primer plano se dirige hacia uno de los baluartes. El que va a caballo con la bengala podría ser, por tanto, el Maestre de Campo "San Jorge". A la izquierda y en último término y con el número 2 se ve al Marqués de Spínola.

Pasó el foso por su lado "Balazon", con lo que viéndose asaltados por todas partes se rindieron el 14 de agosto. Salieron de la plaza 1.200 infantes con armas, banderas y bagajes, habiendo perdido muchos hombres, mientras los nuestros sólo tuvieron 200 bajas.

La toma de Rheinberg (1606.10.02)

Poco después de la toma de Groenlo fue la "Toma de Rheinberg". Al no poder el Conde de "Bucue" poner cerco a Nimega, resolvió el Marqués de Spínola sitiar esta villa estratégica, tanto para el ejército católico que le permitía poder pasar a Frisia, como para el protestante.

Por la parte de "Geldres" ocupó posiciones el Conde, mientras el Marqués, dejando guarnición en "Grol", salió de allí el 21 de agosto y en "Bredeforte" (Breedervoort) mandó a Simón Antúnez con 2.000 infantes, 700 caballos y algunos pontones para que pasase "La Lipa" (Lippe), sitiando "Rimbergue" (Rheinberg) por la parte de Frisia. Llegaron ambos al mismo tiempo; el Conde con 4.000 infantes, 500 caballos y 4 piezas.

"Es... Rimbergue,... paso importante para la Frisa, situada á la ribera del Rhin; es escogida, por la banda de Geldres de buenas y fertiles campañas, grandes y amenos bosques, con parte de marrazos ó pantanos que la hacen formidable, tiene por la del Rhin un fuerte que levantó en los años pasados el Duque de Parma... " ⁶⁷⁹.

Mauricio mandó a su hermano Enrique con 2.000 infantes y 2.000 caballos, muchos de ellos caballeros franceses de alto linaje, hacia el fuerte "Schenck". Sabedor de la proximidad de tal socorro, Spínola envió a Simón Antúnez con 1.000 infantes a reforzar al Conde, llegó poco después él y envió nuevamente a "Bucue" 500 caballos. A pesar de todo, Enrique consiguió burlarlo y metió el socorro.

El mismo Mauricio se acercó e inició algunas escaramuzas con Spínola. Salieron también los franceses contra "Bucue" teniendo, sin embargo, que retroceder.

El sitio iba progresando y se acercaban las trincheras; por una parte españoles y borgoñones; por otra los italianos y valones del Conde Guido de San Jorge.

El enemigo hizo una gran salida con cuatro tropas de caballería y dos escuadrones con 800 infantes, acometiendo a las trincheras de Justiniano que se encontrarían a la derecha de la villa, en el cuadro (421). Se luchó con denuedo por ambas partes hasta que hubieron de retirarse.

Poco a poco se ganaron todas la fortificaciones que rodeaban el fuerte Schenck con lo cual el Coronel escocés que lo defendía lo abandonó, pegándole fuego; "hiciéronle dejar, no obstante, un reducto con seis piezas de artillería, por donde quería escaparse; apretábanle los españoles hasta hacerle echar al agua á él y á sus soldados, donde morían ahogados miserablemente..." ⁶⁸⁰. Este es el momento escogido, a la izquierda del cuadro, en donde se ven los escuadrones penetrando en el fuerte en llamas y los soldados rebeldes cayendo al agua por la otra parte. Detrás de las columnas y a caballo, con el número 4, está el Marqués de Spínola.

Mientras tanto, Mauricio se había situado en "Vesel" (Wesel) con 13.000 infantes y 3.000 caballos, y por esta razón el Marqués mandó retroceder a don Luis de Velasco con 1.000 infantes y algunos caballos. Mauricio hizo fabricar un reducto a la otra orilla de "La Lippe", frente a otro de Spínola. El Marqués con sólo 12.000 infantes y 2.400 caballos apresuraba el sitio y vigilaba por donde podía acudir el socorro.

Mauricio puso su infantería en diez escuadrones, cuatro de ellos mayores y la caballería guarneciendo las alas. Marchó luego hasta cerca de Alpen y mandó ocupar "Meurs" con 1.500 infantes. Su intento era "tocar arma" por donde estaba don Luis de Velasco y sin embargo, asaltar el cuartel del Marqués por la parte de "Burique" (Büderich), para darse la mano con los que salieran de la villa.

El Marqués, previéndolo, hizo salir a don Luis de Velasco con la caballería y parte de la infantería hacia Alpen, donde se supo que Mauricio había renunciado a su ataque por tres días de ayuno a todo su campamento.

Por su parte los de la villa, viendo que los españoles iban más adelantados, pasando la laguna "y hecho un gran cestonada con galería, salieron á pegarles fuego, tirando muchas granadas y cargas de mosquetería..." ⁶⁸¹, que quizás sea lo que representa el primer plano. Salieron al paso el Marqués, el Conde y el Duque de Osuna, rechazandolos, aunque fueron heridos el Duque y Joan de Meneses y muriendo de tiro

de mosquete el Maestre de Campo, Torres. El 2 de octubre de 1606, la plaza fue tomada por Spínola.

En los "Sucesos de Europa" de los Hogenberg hay una estampa que describe el sitio, aunque con una visión más general que otro grabado que se conserva en la Biblioteca Nacional con parecida distribución y perspectiva, pudiendo haber servido de modelo ⁶⁸².

LA GUERRA EN ITALIA

La batalla de Asti (1615.05)

En 1615 se habían hecho intolerables las insolencias del duque de Saboya, Carlos Manuel, al invadir el territorio de Monforte (que formaba parte del Monferrato) y al negarse a desalojarlo después de las conminaciones que, a tal efecto, le dirigió Felipe III. Franceses y holandeses le ayudaban con refuerzos y así se sentía seguro. El marqués de Hinojosa, gobernador del Milanesado, lanzó sus tropas contra el territorio, pero el Duque hizo lo mismo respecto a Lombardía, perdiéndose ambos en maniobras y contramaniobras inútiles.

Por fin, el duque se protegió en Asti, cuyas fortificaciones había reparado, contando con 11.000 infantes y 1.000 caballos, y situándose cerca del río "Versa" ⁶⁸³.

El marqués había salido el 4 de mayo contra Asti

con 18.000 soldados, dejando 10.000 en Novara, con 500 caballos a cargo de Ludovico Melci. Cuando llegaron a vista del enemigo, Francisco de la Fuente, Comisario General de la Caballería, mandó al capitán Alonso de Ballesteros que cerrase contra la caballería que había dejado el Duque para escaramuzar, y a Alonso Pimentel, su General, que se diese prisa para socorrerle. La operación resultó todo un éxito al prender a los capitanes de caballos enemigos, entre los que se encontraban "personas de consideración de la Francia"⁶⁸⁴.

Así pues, el Duque hizo avanzar su vanguardia para recoger a los que se iban retirando desordenados y los dos ejércitos acamparon frente a frente, a las orillas del río "Versa". La artillería tiraba sin descansar, por una y otra parte, y se protegieron aquella noche con gruesas trincheras, para defenderse cada uno de los continuos ataques,

"había en unas colinas que enseñoreaban el ejército del Rey, dos piezas que hacían mucho daño; resolvió el Marqués ocuparlas, para

registrar mejor la plaza y caer sobre ella: el Duque hizo a la hora, adivinando el intento, que subiesen a ella 2.000 soldados y en el fuerte de Castion entrasen 500, por estar allí cerca, y que se defendiesen con toda obstinación, por ser de importancia, porque no llegase tan aína el ejército del Rey a Aste; visto lo cual, avisó el marqués al Príncipe de Asculi que con algunas piezas de batir y el tercio de Joan Bravo de Lagunas y otro de italianos, caminase a tomar Castion" ⁶⁸⁵.

El Príncipe marchó con esta orden y antes de llegar a la plaza se encontraron con 300 mosqueteros a la entrada de un bosque. Don Luis de Córdoba y don Juan de Orellana, que llevaban la vanguardia, cargaron sobre ellos con los españoles, tan vivamente, que pusieron en fuga a los franceses hacia el fuerte de Castion, causando numerosas bajas. Aprovechando el éxito se acercó el Príncipe al mencionado fuerte y plantando la artillería, en poco tiempo lo rindieron.

En uno de los cuatro cuadros (24) que se conservan

en la Casa del Greco, se ve a la izquierda el río "Versa" y a la derecha las colinas citadas, en una de las cuales se encuentra un fuerte que probablemente sea el de "Castion". Tanto en la ribera del río como en las colinas hay combates entre infantería y caballería de ambos bandos, como también alrededor del fuerte. El estado del cuadro y de la correspondiente fotografía no permiten aventurar mucho más, pero unas letras que responden a una leyenda aclara pormenorizadamente las visicitudes del encuentro. Dice así la cartela: "A. DVCIE^{tos} CABALLOS FRA^{es} - B. BANCA DE CABALLERIA - C. BANDA DE CAB. CON D. SANCHO. - D. EL MARQUES DE LA HINOJOSA. - E. EL PRINCIPE D. ASCOLI HAST. - F. BATALLONES DEL EXT^o DE ESP^a - G. ARTILLERIA - TROPA". Aunque no se aprecia en la fotografía nada más que las letras E y B, es de suponer que el personaje que aparece por la parte inferior derecha del cuadro sea el marqués de Hinojosa.

El Marqués recibió, en esos momentos, el refuerzo de los tercios de Nápoles, Florencia y Urbino y se dispuso a conquistar las colinas donde el Duque se

defendía con los franceses, suizos y loreneses. Estaban las colinas entre Astí y el monasterio de Certosa. Había al pie de las colinas un mesón llamado la "Cruz blanca", que tenía el Duque guarnecido con mucha infantería. Envió el Marqués a dos capitanes que, con sus compañías, prontamente lo consiguieron tomar. Inmediatamente ordenó el Marqués conquistar las colinas a los Maestres de Campo Juan Bravo de Lagunas y Don Diego Sarmiento con sus tercios de españoles e italianos, "caudillos en todo tiempo de reputación, soldados viejos, alentados y de buen corazón" ⁶⁸⁶.

Animosamente escalaron las colinas los soldados llenos de ardor y confianza. Y, aunque

"los de arriba los tiraban de mampuesto y los apretaban la dificultad y la oposición; no desmayaban nuestra gente, la esperanza de la victoria los hacia arribar y vencer mayores dificultades... llegando casi a la cumbre, encendidos de nuevo coraje pelearon de manera, que los franceses se pusieron en rota y dieron las espaldas..." ⁶⁸⁷.

Sin embargo, todos los esfuerzos de los defensores fueron infructuosos y al cundir el pánico, tanto en franceses como en suizos, no se les pudo detener;

"el número de muertos era notable en todas partes, no se oía ni se veía otra cosa que tirar, humo y cuerpos destrozados, dejase el enemigo la artillería, desamparó los caballos, y a recia fuga, metido ya todo en desorden y confusión y miseria, se entraba por las puertas de Aste" ⁶⁸⁸.

Les seguían de cerca los nuestros dispuestos a culminar la victoria y, cuando ya pensaban que tenían en sus manos la ciudad, el marqués de Hinojosa

"delante de ellos con la espada alta en la mano, diciendo a voces: <tener soldados, tener, que así lo quiere el Rey>; esta palabra los pudo suspender y los detuvo, malogrando la obediencia el intento y la gloria de vencer, porque D. Diego Sarmiento, que había dado gloriosamente su parte a la victoria, arrojando la bengala dijo: <pues no saben vencer, busquen quien quiera pelear>" ⁶⁸⁹.

El Duque, sin franceses y con el miedo de perder

Asti, se avino a firmar la paz el 20 de junio.

Uno de los cuadros (27) de la Casa del Greco, muestra en su parte derecha una edificación rodeada de soldados, que probablemente sea el mesón de la "Cruz blanca" y, más arriba, una especie de iglesia que podría representar el monasterio de Certosa. Al fondo y a la izquierda, la ciudad de Asti. Entre medias, la subida de los tercios españoles e italianos de Bravo de Lagunas y Diego Sarmiento.

En otro de los cuadros (25) hay una cartela que reza: "COP FRANCESA CON CORAÇAS A PIE LAS SUSTENT - JENTE DEL DUQ DE SABOYA DEFENDIDA DEL TERCIO... LUIS DE CORDOVA AL SOCORRO - DAN DE TRAVES EN LOS FRANCESES LA GENTE DE S.M."

LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS Y LA SERIE DEL SALON DE REINOS

La coyuntura político-militar

Los hechos narrados se sitúan dentro de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Dentro de los períodos palatino (1618-1625), danés (1625-1629), y sueco (1630-1634) ⁶⁹⁰, las armas españolas aún demostraron su capacidad para enfrentarse victoriosamente contra sus múltiples enemigos. Pero ya en el período francés (1634-1648), empezaron las grandes derrotas como la de Rocroi.

La serie del Salón de Reinos se encuadra entre los años 1622 y 1633. Pertenece al momento (1598-1634) que Domínguez Ortiz califica de "difícil equilibrio" ⁶⁹¹ y, dentro de esta fase ya se dejó atrás la "pax hispánica" que había conservado Felipe III en gran parte de su reinado, hasta que tuvo que intervenir en la Guerra de los Treinta Años,

"porque ningún monarca español, por muy amante que fuera de la paz, podía permitir el hundimiento de la rama austríaca de los Habsburgos, mucho menos si este desastre político se acompañaba del hundimiento del catolicismo en Europa Central"⁶⁹².

Pero a la vez la tregua de los doce años con Holanda expiraba con la venida al trono de Felipe IV. Olivares era partidario de una política de prestigio y de firmeza y junto con la minoría dirigente del país⁶⁹³, consideraba más conveniente reanudar la guerra, que continuar una paz onerosa para España y que, por otra parte, no quería el belicoso partido orangista que estaba al frente de las Provincias Unidas⁶⁹⁴.

El peso de las motivaciones de la reanudación de la guerra había cambiado. Ya no es la religión o el derecho de autodeterminación de los holandeses, las razones principales, sino "el predominio marítimo y colonial, que la pequeña república osaba disputar a España"⁶⁹⁵.

En este difícil equilibrio, 1628 señala el fiel de

la balanza. A partir de entonces, dos factores, "el deterioro progresivo de la situación económica española y la recuperación francesa" ⁶⁹⁶, van a iniciar la caída por una pendiente que al principio será suave, pero luego nos precipitará en la decadencia. La guerra cabiará de signo. La disputa religiosa cederá frente al juego de intereses económicos y políticos.

El sentido político de la serie del Salón de Reinos

El programa de Olivares, desde el principio de su privanza, tenía como meta "acrecentar la autoridad de su señor tanto en el país como fuera de él" ⁶⁹⁷. En el primer aspecto, el objetivo era convertir a Felipe IV en soberano, no de un conjunto de reinos dispares, sino de una península unificada. En el exterior, que su rey fuera respetado tanto por sus enemigos extranjeros, como lo fueron Carlos V y Felipe II. "En 1625 y 1626 se echaron los cimientos para realizar ambos proyectos" ⁶⁹⁸.

El año 1625 fue el "annus mirabilis" de Felipe IV

en donde la Monarquía combatida en todos los frentes, había salido victoriosa ⁶⁹⁹: Ereda, el socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz, la recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo y la defensa de Cádiz, fueron triunfos que permitían a Olivares fundamentar su política de prestigio exterior. Por otra parte, su proyecto de la "Unión de Armas" que presentó a las Cortes de Aragón, Valencia y Cataluña en 1626, pretendía cubrir el otro objetivo de convertir a Felipe IV en rey efectivo de España ⁷⁰⁰.

En 1628, después de estos primeros cinco años de éxitos que, sin embargo, no obtuvieron los frutos que esperaba, todo parecía haberse vuelto en contra del Conde Duque. Los enemigos de fuera y de dentro minaban sus proyectos de grandeza. Por si esto fuera poco, el mismo Felipe IV, queriendo emular las glorias militares de Luis XIII pensaba ponerse personalmente al frente de las tropas en Italia. Probablemente, ante este cúmulo de dificultades, el temperamento innovador del Conde Duque ideó la creación del Buen Retiro, un lugar de distracción para el monarca ⁷⁰¹, que a la vez tenía el

objetivo de expresar el poderío del Hércules español.

En este sentido propagandístico, ya lo intuyó Justi refiriéndose al Salón de Reinos, el Conde Duque "le quiso dar de añadidura cierto carácter histórico monumental nacional, como medio seguro de cerrar la boca a envidiosos y murmuradores, y tratar de despertar su gusto por las empresas bélicas" ⁷⁰². Todo en el Salón de Reinos, las victorias ganadas en todo el mundo por las armas españolas, los trabajos de Hércules, símbolo del monarca español, los doce leones de plata, nuevo emblema monárquico y hercúleo, reflejan la idea obsesiva de Olivares: "la glorificación del Rey" ⁷⁰³, a la vez que servían para vindicar el régimen de su ministro. Los cuadros de historia contemporánea explican la práctica constante de las virtudes de la Monarquía, alegóricamente expresados en los trabajos de Hércules, y sus gloriosos efectos en el mundo ⁷⁰⁴ contra una multitud de enemigos, conducida por los capitanes del Rey, que dan la impresión de un Walhalla de héroes españoles, como observa Justi.

Sin embargo, los hechos de armas que representan

eran muy desiguales en cuanto a su importancia real y aún psicológica en el momento que se encargan o en el que se exhiben (aplastamiento de los suecos en Nördlingen) ⁷⁰⁵.

Toda esta escenografía debía tener un responsable que ideara el programa iconográfico. Para Tormo la elección de las batallas debió corresponder al Consejo de Estado (a cuya censura pasaban las comedias de sucesos políticos contemporáneos) y probablemente también al Conde Duque y al mismo Rey. La elección, en cambio, de los pintores, había sido de Velázquez, con posibles enfrentamientos ⁷⁰⁶. El hecho de que en gran parte de los cuadros, los acontecimientos se desarrollen en un escenario es, según Gállego, algo tan nuevo que cabe atribuírselo a Velázquez ⁷⁰⁷. Pero hay otro hombre al que puede corresponder la autoría del programa en su totalidad, aunque sin descartar la participación de Velázquez como supervisor para la instalación de los cuadros, determinar sus tamaños o coordinar el trabajo de otros artistas. Ese hombre era Francisco de Rioja, que tenía la erudición,

inteligencia y experiencia necesarias para formular el tipo de programa conceptual expresado en el Salón de Reinos y que llegó a conocer al autor del programa, el canónigo Pacheco, del túmulo funerario levantado en 1598, en honor de Felipe II en su Sevilla natal ⁷⁰⁸, en donde se especificaban detalladamente las virtudes principescas y se representaban dieciseis sonados triunfos de Felipe II ⁷⁰⁹.

Este Salón de la Virtud del Príncipe tiene preclaros antecedentes tanto en España como en el extranjero, con el idéntico fin de glorificar al soberano ⁷¹⁰. "Las decoraciones de estas estancias se ajustaban a tres modos de expresión distintos: alegoría, analogía y narración" ⁷¹¹. A pesar de la preponderancia de la alegoría y la analogía respecto a lo narrativo, que tiene lugar a fines del siglo XVI, y que vemos en 1625, cuando se decora la Pieza Nueva del Alcázar, el proyecto del Salón de Reinos se formula de modo narrativo. "El núcleo de este repertorio lo formaban las escenas de batallas que mostraban a los ejércitos españoles victoriosos sobre la herejía. No

menos importante era la idea de la continuidad dinástica..." ⁷¹². El aspecto alegórico está representado por las escenas de Hércules y los escudos de los reinos y provincias de la Monarquía, y que reflejan de forma emblemática los numerosos dominios del Rey de España.

PERIODO BOHEMIO (1618-1625)

Victoria de don Fadrique de Toledo en Gibraltar contra los holandeses (1621.08.10)

La política exterior del Duque de Uceda determinó casi inevitablemente la del Conde-Duque de Olivares, en la continuación de la Guerra de los Treinta Años. Cuando expiró la Tregua de los Doce Años con Holanda, fue prácticamente necesario el continuar la guerra contra Holanda debido, también, a la opinión española contraria a reconocer su independencia ⁷¹³.

Una vez concluida la tregua, se quiso dar un golpe de efecto interceptando las naves comerciales

holandesas que tuvieran en el Mediterráneo. Para tal fin, se había dispuesto la concentración de la escuadra del Estrecho, mandada por Don Juan Fajardo, la de Portugal del almirante Don Martín de Vallecilla y la de Cuatro Villas a cargo de Don Francisco Acevedo, en el Estrecho. Pero la escasez de recursos obligó a Acevedo a dirigirse a Lisboa con el fin de buscarlos. Tampoco Vallecilla pudo reunirse con la escuadra del Océano, que salió de Cádiz el 6 de agosto de 1621, con nueve naos, bajo el mando de Don Fadrique de Toledo.

Cuatro días más tarde apareció el enemigo con más de 50 naos, de las cuales 20 estaban bien armadas y el resto eran de carga. Las de guerra salieron a su encuentro formando media luna abierta. Cada una de nuestras naos tuvieron que vérselas con dos o tres contrarias. Nuestra capitana, echó a pique a las dos mejores holandesas, hasta que, partidos los árboles, no pudo moverse. Los otros dos galeones, a su vez, hundieron a dos naos holandesas, incendiaron a otra y rindieron a dos más, con lo cual se decidió la batalla.

La escuadra del Océano entró en Cádiz al día

siguiente con las naos apresadas, aunque el resto del convoy pudo pasar el Estrecho. Entre los nuestros el recuento de muertos y heridos fue crecido, pero en la Corte se publicó este principio de campaña como una gran victoria ⁷¹⁴.

En los dos cuadros que conmemoran este acontecimiento, conservados en el Museo Naval, se puede contemplar a la capitana rodeada de naves holandesas. La 1ª vista (51) muestra a la capitana todavía intacta, dominando con su mole a las naves enemigas, una de las cuales dispara su artillería contra ella. El resto de las naves contrarias parecen estar formadas en línea, en vez de en media luna. En la 2ª vista (52), la capitana ha sufrido ya grandes desperfectos, entre los que se encuentra uno de los árboles que se ve flotando en el agua, mientras tres naves enemigas la siguen acosando.

La rendición de Juliers (1622.02.03)

En julio de 1620, Spínola había partido de Flandes

hacia el Palatinado con 25.000 hombres ⁷¹⁵, ocupando las plazas de Mainz, Kreuznech y Oppenheim ⁷¹⁶.

Renovada la guerra con Holanda y muerto el Archiduque Alberto el 13 de julio de 1621 ⁷¹⁷, el Consejo de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia decidió atacar la plaza de Juliers o Jülich "de la importancia que se sabe" ⁷¹⁸, según palabras de Carlos Coloma, soldado y escritor. En efecto, la importancia estratégica del ducado de Cleves-Jülich derivaba de que permitía evitar la "Barrera de los Grandes Ríos" ⁷¹⁹ y penetrar en el país de Güeldres y en el corazón de las Provincias Unidas. Jülich, además, era la clave de las comunicaciones entre los holandeses y los protestantes alemanes y había sido cedida por el Marqués de Brandeburgo a los holandeses, quienes la fortificaron convirtiéndola en una importante plaza fuerte ⁷²⁰. Recibida la orden de abandonar el Palatinado y atacar Jülich, Spínola en medio de las operaciones preparó un gran movimiento ofensivo, dejando a Gonzalo Fernández de Córdoba con 20.000 hombres en el Rhin y marchando él, con otros 10.000, a

ocupar posiciones para observar la frontera de Holanda, en mayo de 1621.

Sin embargo, la muerte del Archiduque le obligó a permanecer en Bruselas hasta agosto. En septiembre, Fernández de Córdoba reanudó la operaciones en el Rhin, donde sin suficientes fuerzas hubo de levantar el sitio de Frankenthal, el 25 de octubre. También, Iñigo de Borja cercará la plaza de Sluis, aunque sin éxito ⁷²¹. A través del barón de Barbazón, había reclutado infantería borgoñona y conseguido patentes para capitanes, seiscientos en Borgoña y los demás de los Países Bajos. Don Diego Luis de Oliveyra, Maestre de Campo, reclutó un tercio con poco más de 1.000 infantes de Flandes. Don Luis de Velasco, marqués de Belveder, llegó a Flandes con 10.000 infantes y 2.500 caballos. No siendo suficiente estas tropas hizo levas de valones y alemanes y reclutó gente para completar los regimientos españoles ⁷²². A fines de agosto reunió 32.000 hombres en Maastricht, como plaza de armas. Spínola tenía como Teniente al Conde Enrique Bergh de Heerebergh ⁷²³, a Don Luis de Velasco como Capitán

General de la Caballería y a Gómez de Buitron como su Comisario General. Mandaban los tercios, (entre otros los de Flandes, Azores y Bravante, hoy regimientos de Infantería de Galicia, Zamora y Soria), Don Diego Mexía Felípez de Guzmán, Don Diego Luis de Oliveyra, el Conde irlandés "Tiron", el genovés Marcelo "Iudici", el barón de Barbazon, Antúnez, "Bornavile" ⁷²⁴, etc.

Había decidido Spínola despistar a Mauricio que le vigilaba desde Cleves y salió de Maastricht pasando casi a la vista de Jülich hasta tres leguas de Wesel. En Jülich había unos 4.000 hombre y habían encerrado, contando con su fortaleza, a todo el ganado de sus términos. Confiados en que no eran el objetivo de Spínola, los de la ciudad sacaron el ganado al campo y Mauricio disminuyó en 1.000 hombres su guarnición para engrosar sus fuerzas. Avisado Spínola, envió rápidamente a Enrique Bergh que previamente había conseguido rendir la fortaleza de Rhede. El 4 de septiembre, "con seys mil hombres y cavallos, y ocho cañones tomó puestos, dexando atónito el lugar y mas burlado el Olandes". Cogiendo 600 sacas y caballos,

Spínola con el resto de sus fuerzas se acercó a Buderich, donde acuarteló, echando un puente sobre el Rhin donde "podía impedir el desmandarsele" ⁷²⁵.

Enrique Bergh "empeçó a sitiar, y con quitar su curso al río, la desangró todos los fossos, y la causó mucho temor, y acrecentandose su campo, con las vanderas veteranas de Artoes y Enao, con brevedad se dispusieron las trincheras" ⁷²⁶. Los sitiadores hicieron una salida quemando sus molinos.

Spínola envió a Don Luis de Velasco con 4.000 hombres, caballería y cuatro piezas de artillería a ocupar el paso de Cleves, así como las villas de Kalkar, Griet y Sonsbeck para evitar todo socorro de parte de Mauricio y que la plaza cayese por falta de sustento. Sin embargo éste, informado de que Spínola se encontraba en el Rhin, intentó aproximarse a Jülich cruzando el Mosa por Maaseik. Avisado Spínola por sus espías se situó rápidamente entre Jülich y Maaseik, acuartelándose, con lo que Mauricio perdió toda esperanza.

Los sitiados todavía hicieron una salida de

importancia con 100 caballos y 200 mosqueteros, ganando un reducto y degollando algunos soldados de la guardia. Pero Enrique Bergh acudió a tiempo para derrotarles y coger más de cincuenta prisioneros ⁷²⁷.

Después de cinco meses de sitio ⁷²⁸ y movida sobre todo por el hambre, aunque también contribuyera la acción de una batería que mandó plantar Spínola, a mediados de enero, la ciudad mandó a tres capitanes a parlamentar. En un principio, el ya Marqués de los Balbases les despidió cortésmente para no admitir sus condiciones. Pocos días después, ante las nuevas propuestas, Spinola, que estaba ya en su alojamiento, les concedió: "Que los Burgiesses se conservassen en su seta y el Governador Frederico Pithan, sus oficiales y soldados saliesen libres con vanderas, caxas y cuerdas encendidas, balas en boca" ⁷²⁹.

Los rebeldes pretendieron quitar importancia a este suceso, pero en España tuvo una gran repercusión como lo demuestra que fuera elegido entre otras victorias de entonces ⁷³⁰.

En el haber del marqués hay que destacar su

magnífica organización para proteger a sus tropas del intenso frío, heladas y nevadas de un invierno muy crudo ⁷³¹.

La salida de la guarnición fue descrita por Gabriel de Roy, tres días después de la rendición. Los de la ciudad habían salido a las dos de la tarde hacia Nimega, en un total de casi 2.500 hombres a pie y una compañía de caballos, "et son sortie marchant en ordre militaire avec enseignes, mes non desployés ni meches allumés, ni arquebase chargée, ni poultre a cest effect, comme s'estoit dinulye, le tout en presence de Mon le marquis Spinola" ⁷³². En el mismo documento se dice que se guarneció el Castillo, donde se encontraron 36 piezas de artillería, 200 toneles de pólvora y otras municiones, pero no contaban con víveres.

El momento elegido por Leonardo (104) es, como en "Las Lanzas", la entrega simbólica de las llaves, en un primer plano que tiene mucho de teatral. La salida de la guarnición hacia Nimega se representa en segundo plano. Posiblemente las diversas actitudes que un mismo protagonista, Ambrosio Spínola, asume en su papel de

vencedor, una la de Velázquez en un papel magnánimo, aquí, con Leonardo, claramente altivo y exigente, tengan un sentido dentro del programa del Salón, aparte de la propia intención del artista. Los héroes del Hércules español pueden ser, como su Rey, generosos o implacables con el vencido dependiendo de la actitud de éste.

En el primer plano descubrimos, en el extremo izquierdo, a Don Diego Mexía, futuro Marqués de Leganés, en condición de co-protagonista, cuando su participación real en la acción fue muy humilde. Sin embargo debajo de él se encuentra otro alto mando que es señalado con el dedo por un paje situado detrás y que para Soria, en su ya citado artículo, tiene ciertas reminiscencias de Ribera y que Camón supone de sugestión velazqueña ⁷³³. El general Prieto ⁷³⁴ echa de menos, con mucha razón, la presencia del que fue el verdadero protagonista del sitio, el Conde Enrique Bergh, que había caído en desgracia en el momento que se pintaba el cuadro y quizás había sido ya ejecutado. Enrique Bergh era católico ferviente, pero su

parentesco con los Orange y sus marchas y contramarchas que no perseguían ningún objetivo, originaron cierto recelo. Se le vigiló y fue relevado de su puesto de Maestre de Campo General, que ejerció anteriormente Spínola entre 1606 a 1628, y él desde el 5 de abril de 1629 hasta 1630, año en el que le sucedió el Marqués de Santa Cruz. Indignado o entristecido, se retiró a Aix-la-Chapelle y poco después fue procesado. Puesto en libertad, la causa fue reanudada en 1634 y sufrió la última pena por contumacia, al haberse puesto al frente de la conspiración que pretendía liberar los Países Bajos de manos de los españoles ⁷³⁵. Como traidor, Bergh no podía aparecer como protagonista en los cuadros de Leonardo y Velázquez. En cambio, sí había intervenido Leganés en Jülich y era el más próximo al Conde Duque, su primo ⁷³⁶. Por todo lo cual el personaje señalado "como traidor" sería Enrique que estaba desmontado y en una situación claramente rebajada.

A continuación se representa al ya Marqués de los Balbases en actitud de recoger las llaves de la ciudad.

Más a la derecha, un escudero mirando al cielo sostiene el yelmo de Spínola, que está parcialmente tapado por otro capitán que indica al gobernador de la ciudad, Federico Pithan, quien es el vencedor. Quizás este personaje sea otro de los que destacaron en la acción, Luis de Velasco, o represente a un oficial holandés. Por fin, un palafrenero (?) holandés, sujeta el caballo de Pithan y dos soldados contemplan la salida de la guarnición. Entre el marqués de los Balbases y el futuro de Leganés se encuentran dos banderas, posiblemente las de "Artoes y Enao" que mencion Céspedes.

En el segundo plano, a la izquierda, se encuentran jinetes con banderas y lanzas y, a la derecha, dos infantes contemplando la ciudad.

Al fondo se aprecia la ciudad de Jülich con un puente sobre el foso (?), una fortaleza al otro lado y el río al fondo. No se ven los fosos desecados como narra el historiador citado, ni otros acontecimientos que esmaltaron el sitio: molinos quemados, una salida de los de la plaza, el intento de socorro de Mauricio

⁷³⁷. No se nota tampoco el ambiente invernal de febrero y de un invierno especialmente duro, como también observa el general Prieto.

En cambio, si se ve la salida de la guarnición con banderas, armas y bagajes, flanqueadas por tropas españolas; como también algunas piezas de la batería que mandó colocar Spínola y tuvo un importante papel en la rendición. Una corneta de caballos (¿la de Villers ?) aparece a la derecha, quizás la que les debía escoltar hasta Nimega. Al fondo, por fin, los vencederos entran en la fortaleza por detrás.

La disposición de los personajes del primer término gira en torno de varios puntos de interés. Destaca el acto de la entrega de llaves sobre la que se concentran la mayoría de los presentes. Frente a frente, el Marqués y Pithan. Atendiendo a esta entrega, el presunto Enrique de Bergh, el capitán que señala a Spínola y el palafrenero. Otro foco de atención tiene el espectador en las miradas del futuro marqués de Leganés, algunos soldados situados detrás de él y el paje. Al personaje a la derecha de Spínola sólo le

interesa el cielo, y los soldados de espaldas atienden a la salida de la guarnición. Todos ellos se encuentran situados casi en un semicírculo. Entre los objetos destacan las llaves que entrega Pithan, su sombrero y bengala rendidas en el suelo y dos grandes piedras que salvan la esquina del marco y sirven de contrapeso, estando todas ellas alineadas.

Entre los elementos simbólicos, concretos e independientes del sentido general del Salón de Reinos, hay que destacar las llaves de la ciudad, cuyo acto de entrega no se menciona en las fuentes coetáneas consultadas, reforzadas por el sombrero y bengala "humillados" en el suelo y claramente señalados para el espectador. Ya hemos visto como el gesto del paje hacia el alto mando de la izquierda y de pie, pudiera ser como señal de baldón ante el traidor. Los caballos tienen siempre un papel simbólico importante ⁷³⁸, en este caso su tranquilo paso es símbolo de "permanencia" y la situación postergada del caballo de Pithan subraya su situación de vencido.

También juegan un papel simbólico las lanzas y

banderas de la izquierda, como en el cuadro de Velázquez, los gestos y las miradas. Entre estas últimas es esencial la alusión al "cielo" del escudero de Spínola, ya sea en sentido de acción de gracias, ya en petición de auxilio permanente. También las que se dirigen al espectador, sobre todo hacia aquel para el que se había programado el Salón de Reinos, el mismo rey. El "comentario" entre los dos soldados vueltos de espaldas, en segundo plano, invita también al espectador a pensar en la victoria de Spínola.

Su técnica libre y abocetada refuerza ese sentido más visual que táctil que está patente, por otra parte, en su colorido bello y transparente. Esta factura tan suelta y fluida indudablemente es de clara influencia veneciana ⁷³⁹.

Hay, sin embargo, un contraste buscado entre la factura acabada y de dibujo preciso, como en varios cuellos, telas, etc., y la factura libre que se puede apreciar, sobre todo, en algunos perfiles con empleo de veladuras, pinceladas de igual tono al margen, etc.

En esta obra es indudable un afán de naturalismo

en el que se intenta y se consigue, con cierta verosimilitud, la ficción de la tercera dimensión.

En primer lugar mediante la perspectiva lineal que, a falta de "decorados" en el primer plano, se obtiene mediante la reducción progresiva de los personajes desde los dos tercios de la altura del cuadro del presunto Enrique de Bergh, pasando por la mitad en el escudero que mira al cielo, a la cuarta parte de las figuras que miran hacia Jülich en el segundo plano y las minúsculas figurillas que esmaltan la salida de los vencidos.

Por otra parte, existe un intento de perspectiva aérea que, junto al color, luz y técnica, aprendido quizás en la contemplación de otras obras de Velázquez, le permite ser considerado su mejor discípulo ⁷⁴⁰, aunque no haya ningún documento que relacionen a los dos pintores en este sentido.

Como la generalidad de estos cuadros de batalla, la perspectiva caballera nos permite observar cómodamente, a vista de pájaro, el "comentario" elegido por el pintor, en esta caso la salida de la guarnición

de Jülich.

Es interesante observar los escorzos de varios personajes y sobre todo, de los caballos, especialmente el de Spínola, que nos recuerda inmediatamente al del Duque de Lerma, de Rubens ⁷⁴¹.

Las líneas estructurales juegan un importante papel en la composición. La línea en el grupo del primer plano, jugando con las líneas de contornos y dintornos, tiene un cierto gusto caligráfico, cuya máxima fluidez y dinamismo la encontramos en torno al conjunto de Spínola y su caballo. Por lo general, el pintor gusta de recortar el contorno de las figuras aunque a veces, las hunde en el entorno, especialmente en la mitad inferior del cuadro. Es importante el papel que tiene, como nudo de enlace en la caligrafía de la obra, el sombrero de Pithan.

También se puede constatar el juego de rectas y curvas. Aquellas, preponderantes en los márgenes del cuadro. Éstas, dominando el centro. El efecto de las lanzas y banderas, con su juego de interrupciones y ángulos ásperos, es inquietante y terrorífica por sí.

En el ángulo inferior derecho una serie de rectas equilibran el papel de las lanzas (que por otra parte, obligan a la vista a no salirse y volver constantemente sobre el grupo principal), y catapultan al ojo del espectador en dirección de las llaves que sostiene Pithan. La línea del horizonte reforzada por la de la ciudad, presta serenidad al conjunto. En suma, podemos hablar de un grafismo equilibrado y con un papel importante en relación con otros agentes plásticos.

Todo la tensión contenida en las rectas que hemos señalado y el mismo arabesco, que dimana de la figura de Spínola y se abre hacia la mano, conducen a una línea de fuerza cuyos polos de tensión se encuentran en la mano derecha e inclinada de Pithan, que ofrece una de las llaves a Spínola, y la mano de éste, que se adelanta a recogerla. El efecto de tensión está conseguido gracias a la repetición de rectas paralelas, que refuerzan la imaginaria citada. Así el antebrazo izquierdo continuado por la espada, etc.

La primera impresión que destaca en Leonardo respecto a los otros cuadros del Salón de Reinos,

exceptuando "Las Lanzas", es indudablemente la belleza de su colorido. Preponderan los colores calientes: rojos, salmones, junto con el azul claro en valores luminosos, limpios y refinados, soportados por tonos ocre en los fondos. El blanco es color de caballos tordos, brillos de armaduras o de alguna camisa, como los del capitán que señala a Spínola. Los rojos y salmones salpican bandas, la capa del paje, banderas o algún sombrero o calzón. Los azules y verdes se emplean en coletes, medias o una banda. En gris está el suelo, que soporta a los dos soldados de espaldas y el colete del de la derecha. El pintor gusta de contrastar colores opuestos como blanco y negro en Spínola, o complementarios como el rojo y verde en el paje y la capa del presunto Enrique de Bergh o en Pithan.

Los celajes son grises, algo azulados, surcados por una nubecilla que parece más de verano que de un febrero gélido. La ciudad se construye con tierra sombría y su entorno con ocre amarillo contrastando con el azul pálido del río, y sobre los que se dibuja, sin más, el hormigueo de los soldados. Por último, hay ocre

amarillo en los calzones del capitán que mira hacia Jülich.

Dentro de un tono equilibrado entre tintas frías y cálidas hay, sin embargo, llamadas estridentes, inquietantes, cuando aproxima colores complementarios. También hay una sensación "bélica" en cierto abuso de rojos y salmones que rodean, intermitentemente y con cierto ritmo, al grupo, siguiendo de algún modo la línea maestra, que señalamos al tratar el punto anterior. Este hecho contribuye a resaltar en primerísimo plano este entorno y en cambio producir un "hueco" en los tonos más fríos del centro, lo cual fuerza a que la atención se dirija hacia el caballo de Spínola.

La intensidad de los colores en primer plano se va atenuando progresivamente hacia el fondo, contribuyendo a la perspectiva aérea que ya comentamos.

La luz diurna viene de la izquierda y produce sombras en diagonal que fugan hacia el centro del lado derecho del cuadro. El sol parece estar muy alto y coincide con la hora de salida de la guarnición, las

dos de la tarde. Ya no hay tenebrismo y el claroscuro se construye mediante un tono más claro que rodea un cinturón de sombra, especialmente denso de mitad del cuadro hacia abajo y con focos de medias tintas y de claros, estos últimos explosivos. Entre ellos destacan la cabeza y el pecho del caballo de Spínola y miembros de los personajes agrupados en el centro del cuadro. Las sombras más suaves en sus contornos a la derecha, se van erizando sobre todo en su parte baja y alta.

El modelado está cuidadosamente estudiado y, junto a los escorzos, da un cierto valor escultórico al grupo central. Es de señalar el precioso esfumado de la cabeza del Spínola que permite fundirla en el espacio, contrastando con el fuerte modelado de Pithan.

En palabras de Berenson, son "valores pictóricos" con los que ha jugado Leonardo. Luz y color han contribuido a potenciar los valores atmosféricos que permiten hablar en este cuadro de perspectiva aérea.

La distribución en el plano de las figuras entra, en líneas generales, dentro del esquema de un triángulo con un vértice en el centro del lado derecho del marco

que, como hemos visto, es el punto de fuga de las sombras. Si dividimos el cuadro en longitud en cuatro partes iguales, la línea central divide, como visagra, al escudero de Spínola por la mitad, lo cual unido a su mirada al cielo permite hacer pensar en la posibilidad de que algún día los vencedores, a la izquierda, puedan unirse con los vencidos, a la derecha (a la inversa en la realidad). Esta unión se expresa también en el cruzamiento de antebrazos del escudero y capitán junto a Pithan. La línea que divide en dos la mitad izquierda del cuadro, separa al protagonista principal, más hacia el centro, de los demás protagonistas, el futuro marqués de Leganés y el conde Enrique de Bergh. La primera cuarta parte de la mitad derecha encaja al grupo de los vencidos, mucho más agrupados que los vencedores, tanto en anchura como en altura. A un tercio del lateral izquierdo se encuentra un eje, que divide al caballo de Spínola por la mitad.

En cuanto a la distribución del espacio en anchura cabe señalar que la línea del horizonte está a un cuarto del extremo superior del cuadro y, exactamente,

en el tercio del extremo inferior, coincide la recta que soporta la llave sostenida horizontalmente por Pithan. La prolongación de la otra llave es paralela a la diagonal del cuadro, que a su vez esta reforzada por la mirada del mismo Pithan.

Hay un juego de planos en profundidad y en zigzag, teatrales y conducidos por las miradas y gestos de los personajes, que se pueden sintetizar en la dirección del marqués de Leganés y el paje hacia el espectador, el giro hacia Spínola del Conde Enrique de Bergh, y el de éste y el capitán hacia Pithan. Hay, pues, un ritmo alternado no sólo de las miradas, sino del efecto de profundidad.

Tanto la luz como los colores y la perspectiva lineal, sustentada en la disminución progresiva de la figura humana, nos produce esa sensación de profundidad, sin que pueda olvidársenos del todo la sensación de escenario del primer plano. El sentido de paz lograda tras las negociaciones se han conseguido gracias, como hemos visto, al equilibrio entre líneas rectas y curvas, colores cálidos y fríos, sombras

suaves y aristadas.

El juego de gestos y miradas nos lleva hacia aquella línea dinámica que une las dos manos, del vencedor y del vencido. Pero hay que recordar que las llamadas hacia el espectador de algunos de los personajes, tan barroca, y la mirada al cielo del escudero, tan simbólica, son claves que entran en la dinámica barroca.

El movimiento en el cuadro está representado, sobre todo, en el caballo al paso de Spínola, contrapuesto al paso quedo del capitán que está junto a Pithan. En el fondo el movimiento de las tropas y la línea que separa la elevación del primer plano con el valle, conducen hacia la llave de Pithan. El ritmo lo vimos ya en la línea y manchas de color y en la distribución de los personajes en cuatro zonas verticales, pero lo podemos también observar en pequeños detalles, como en el triángulo que forman las llaves, contrapuesto a la dirección de las miradas del capitán de camisa blanca y el palafrenero. En el ojo del espectador, el movimiento gira esencialmente en una

elipse que partiendo de la mano de Spínola continúa hacia la llave que entrega Pithan y vuelve por el capitán a la cabeza del Marqués de los Balbases.

La simetría, que en un principio, parece imposible por el "peso" excesivo de las figuras de la izquierda, se consigue gracias al contrapeso grávido de las dos piedras del ángulo inferior derecho y de la fortaleza del Jülich, cuyo dibujo refuerzan.

Todos los elementos plásticos contribuyen, así pues, a expresar ese profundo sentido de la obra que dentro de una gran serenidad fruto del equilibrio que hemos visto en el análisis de cada elemento comporta, sin embargo, una tensión firme, símbolo plástico de la victoria y entrega de las llaves y que es fruto del eje de tensión al que nos hemos referido repetidamente.

Es interesante comparar, aunque sólo sea someramente, este cuadro con otros del Salón de Reinos, especialmente el de "Las Lanzas" y los de Carducho y con lenguajes anteriores.

De los tres modos de expresión del Salón de la Virtud del Príncipe a que alude Brown ⁷⁴²: alegoría,

analogía y narración, es indudable que los cuadros del Salón de Reinos se incluyen en la última.

Desde los primeros cuadros de batallas italianos del dieciseis, como la batalla de Anghiari de Leonardo da Vinci, en la cual buscaba expresar los sentimientos de la lucha, o la batalla de Cascina de Miguel Angel, en donde la belleza del cuerpo humano desnudo toma como pretexto el combate, hay que pasar por la obra de Rafael, sobre todo la batalla del Puente Milvio, del cual es suyo el diseño, pero que realizó Julio Romano, en donde interesa sobre todo el dinamismo de la batalla, para concluir en todos los palacios manieristas italianos, los cuales han podido servir de modelo para el Salón de Reinos. Creemos que Vasari es un pieza importante con sus frescos del Palazzo Vecchio, en donde aparece el retrato ecuestre como motivo fundamental de la obra, y la acción del combate como comentario; y también Taddeo Zuccaro, que en 1565 realizó la Sala dei Fasti Farnesi del palacio rural de la familia Farnesio en Caprarola ⁷⁴³ y que guarda el mismo esquema. Esta "tradición" transportada por el

hermano de Taddeo, Federico, a España, que trabajó al año siguiente en el palacio de Caprarola y que tenía como ayudante a Bartolommeo Carducci ⁷⁴⁴, fue la que recogió el hermano de éste, Vicente, y triunfó como modelo en el encargo del Salón de Reinos.

El cuadro que nos ocupa, tiene un planteamiento del tema acorde con los de Carducho y Cajés, con la exaltación del general y fondo de batalla, pero consigue un apreciable grado de realismo, en la disposición del primer plano, frente a la teatralidad con verdaderos bastidores, a veces, de los cuadros de Carducho y crea una escena más compleja con una gran carga psicológica y dramática. Ya hemos hablado del acierto del empleo por Leonardo de varios elementos plásticos, color y perspectiva aérea, especialmente. Sin embargo no sufre la comparación, indudablemente, con la obra de arte que son "Las Lanzas", para lo que nos remitimos a la obra de Camón ⁷⁴⁵.

Por otra parte cabría preguntarse por qué Leonardo escoge el momento de la rendición o entrega de las llaves de la ciudad. Excepto en Velázquez, los demás

cuadros que conocemos del Salón de Reinos optan por otro motivo y hasta Maino elige un tema tan poco "bélico" como la curación de un herido. ¿Será por exigencia del programa?. Los dos cuadros, "Las Lanzas" y la "Rendición de Jülich" se hallaban juntos en el centro del muro norte ⁷⁴⁶, y separados por Hércules con el jabalí de Erimanto, alusión de Hércules como conquistador y vencedor de la discordia ⁷⁴⁷. También podíamos preguntarnos si Leonardo es fiel en su expresión plástica al tema que le ha caído en suerte. La comparación sinóptica en el mismo Salón de Reinos, probable en un futuro próximo, de los cuadros de Velázquez y Leonardo, seguramente ayudaría en el empeño. De momento, se puede observar el distinto talante de la composición, serena de Velázquez acorde con la acogida amable del vencido por Spínola y la relativa crispación de la composición triangular de Leonardo en una más altiva e intrasigente entrega de llaves. Hay en todos los cuadros del Salón, en el primer plano, una contención y un "andar pausado" que podríamos considerar de etiqueta y, sin embargo, en el

fondo de los cuadros bulle la agitación de la guerra.

El vocabulario que se emplea está basado en los hombres y dentro de ellos en sus gestos, sus miradas y sus manos. Hay también palabras-clave entre los seres inanimados, las llaves en primer término, las prendas de cabeza: sombrero de Pithan en el suelo y abajo, celada de Spínola sostenida por su escudero. Encima de la vertical del sombrero de Pithan, la bengala de éste, lanzas y banderas vencedoras, baterías, etc.

Son palabras, también, los agentes plásticos y, como ya señalamos, el cierto énfasis en el color. La misma técnica refuerza lo que quiere decir el pintor.

La construcción de las frases de Leonardo se realiza, esencialmente, a través de la disposición de los personajes y también intervienen los tres caballos. Hay plegarias, miedo, imposición y hasta meditación en las caras. Los elementos plásticos expresan por sí solos esta tensión.

Los caballos miran al espectador como faros que atraen nuestra atención hacia la escena. Ellos, también, juegan en la composición formando un triángulo

en el espacio, en el cual la cabeza de Spínola es el vértice más adelantado. En la mitad izquierda, los dos caballos tordos de los vencedores están en movimiento. Al otro lado, el caballo alazán del vencido, estático y rezagado, asoma humildemente la testuz.

La batalla de Fleurus (1622.08.29)

La "Victoria de Fleurus" es uno (77) de los tres cuadros que le encargan a Vicente Carducho para el que, posteriormente, será llamado Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Los tres están fechados en 1634 y el 24 de julio se le pagan 4.400 reales por el lote ⁷⁴⁸. Como recuerda Tormo ⁷⁴⁹, no pudo empezar antes de 1633 puesto que dos de los hechos se verificaron en dicho año ya avanzado, y la elección de los temas vendría determinado por el Consejo de Estado y probablemente por el Conde Duque y el mismo rey ⁷⁵⁰.

Han transcurrido más de treinta años desde la realización de la "Toma de Antequera". La evolución general tiende hacia un mayor venecianismo en los

fondos y en su rico colorido (veáse la serie del Paular), mientras la pincelada se hace más suelta. Se nota, también, un deseo de monumentalidad y grandiosidad y, aunque pueda decirse que tiene una preocupación por la luz no es en sentido propiamente tenebrista, ya que "la luz ilumina los personajes sin contrastes violentos" ⁷⁵¹, que unido "a un naturalismo no extremado" forman las características más señaladas de su época madura.

En cuanto a este cuadro de batalla, ese sentido de monumentalidad apuntado, adquiere un tono heroico con el protagonista de la victoria en primer término ⁷⁵², excesivamente destacado de la narración al fondo de la batalla. Como precedentes, según Angulo, cabe pensar en las estampas tan difundidas de Tempesta o en los frescos genoveses de Tavarone ⁷⁵³, en que existe esta contraposición entre la exaltación del héroe y la narración del combate.

El dibujo rotundo sigue siendo esencial, aunque quepa señalar una importancia mayor en el "esfumato" como en los soldados del ángulo inferior derecha del

"Socorro de la plaza de Constanza". La preocupación por la luz se descubre, especialmente, en los efectos del primer término, emergiendo las figuras de un fondo oscuro pero sin que produzca contrastes violentos en los personajes.

El color ha perdido esa preponderante gama azul-verdosa del de Antequera para pasar a tonos pardos, ocre claros y tierras que hacen menos agradables a la vista sus cuadros. La intensidad del color se va perdiendo hasta que en el último término los soldados son apenas un dibujo relleno de blanco grisáceo. En el primer término, los colores guardan el recuerdo de los venecianos, como el amarillo veronés en el piquero que está en el ángulo inferior izquierdo, cuyo oponente viste las calzas de un bermellón que podemos encontrar también en algún cuadro del Veronés. Contrasta con este color los grises tan elegantes del jubón o de tono tétrico del cadáver del primer término. Las armaduras, en grises metálicos, contrastan elegantes con los fondos oscuros. El conjunto del primer término y segundo no consigue ser acertado y deja desabrido el

cuadro.

La composición, que en los tres cuadros que pinta Carducho es semejante, deja la tercera parte en vertical para representar al héroe de la batalla, mientras el horizonte muy elevado, aproximadamente la quinta parte del cuadro, forma esa cruz que da a la vez serenidad y majestad al tema. Una línea inclinada, que divide los términos, da cierta variedad junto al el zig-zag y al hormigueo de los personajes. Según Mayer, se inspira en composiciones de Tintoretto.

La factura es a veces suelta y hecha como a restregones, sobre todo en los personajes del primer término, seguramente terminados personalmente por el maestro. Otras veces es muy uniforme y de superficie esmaltada en los soldados de segundo término, aunque los más alejados casi son dibujísticos, como dijimos, y seguramente debidos a su taller.

Estos cuadros de Carducho han merecido la calificación de "feísimos" por María Luisa Caturla debido, según ella, a su ancianidad ⁷⁵⁴. Hay que reconocer que el colorido de la serie de la Cartuja del

Paular, con sus dorados que recuerdan a Tiziano, es más grato que la de éstos que tratamos, su composición más equilibrada y monumental y el empleo de las arquitecturas del fondo muy acertado. Pero más que decadencia podía ser una inadecuación para los temas bélicos que, sin embargo, había ya experimentado al principio de su carrera, y no sin acierto, en la "Batalla de Antequera" y en los desaparecidos de la "Victoria sobre el conde de Urgel", que estaba en el Palacio del Buen Retiro y en las "Batallas del Emperador Carlos V en Alemania", pintadas antes de 1617, para los Capuchinos de El Pardo ⁷⁵⁵.

La batalla de Fleurus tuvo lugar al intentar impedir Don Gonzalo de Córdoba y Cardona (tataranieta del Gran Capitán) que el Conde Ernesto de Mansfeld se dirigiera a "acometer á Bruselas ó otra plaza de consideración ó juntarse con los Estados para hacernos alguna entrada de importancia" ⁷⁵⁶.

Los católicos contaban con 2.000 jinetes, 8.000 infantes y algunas piezas de artillería. Los protestantes se componían de 6.000 jinetes y 6.000 a

7.000 infantes sin apenas artillería ⁷⁵⁷. Mandaba la caballería el Príncipe Cristián de Brunswick, Obispo de Halberstadt.

Se encontraron el 28 de agosto de 1622, al anochecer, en Fleurus y después de algunas escaramuzas dejaron el combate para el día siguiente. Don Gonzalo dispuso su campo en cuatro "gruesos batallones" ⁷⁵⁸, con la asistencia de su teniente de maestre de campo general don Baltasar de Santander que es, probablemente, el que le acompaña en el cuadro de Carducho ⁷⁵⁹. El primero, a la diestra, con los tres tercios de borgoñones y valones y los pocos españoles que mandaban Don Francisco de Ibarra, "luego el segundo con el Emden, y el de Isemburg, y compañías que eran cargo de Fourdín, y el último con el de Fucar y todos juntos con la vista al Occidente, y al Mansfelt, y la cavallería a los costados con Verenguel, y Don Felipe" ⁷⁶⁰.

Así se ven, en efecto, en el cuadro y a la derecha, divididos en cuatro grupos de combate de a pie, con una sólo diferencia: los españoles se

encuentran a la izquierda, en primera línea, como lo demuestran las banderas, debido a que Mansfeld había variado el peso del ataque de nuestra derecha a la izquierda, que estaba más desabrigada y Don Gonzalo recogió soldados de varios puestos, principalmente los españoles ⁷⁶¹. También había ocupado un bosquecillo que se puede ver junto al brazo de Don Gonzalo, en cuya dirección dirige su bengala.

El terreno lo describe Céspedes con una gran poesía: "Ay entre el pueblo de Flora y su calzada principal, Linde a Bravante, y a Naumur, una ameníssima llanura, en cuya larga proporción solo suspenden a la vista pequeños bosques derramados" ⁷⁶². El terreno es algo movido, en la interpretación del pintor. Al amanecer del 29, Mansfeld intentó abrirse camino disparando su artillería desde un abrigo, y después de hacer algunas bajas a la tercera carga, embistió Brunswick con sus caballos, tres veces más numerosos que los nuestros, a nuestra caballería e infantería, desorganizando a la primera y descomponiendo mucho más a los napolitanos. Ibarra se adelanto precipitadamente,

con temerario valor a su encuentro, avanzando más de cincuenta pasos de los demás y Brunswick lo acometió por todas partes mientras se enfrentaba con la infantería de Mansfeld, como observamos en el cuadro. El combate fue muy fuerte en este lado. Nuestra caballería había vuelto grupas hasta unos bosques cercanos, que deben ser los que se divisan en el horizonte. Habrían sido exterminados a no ser por nuestra artillería, bajo el mando de Otaiza, que con sus disparos certeros alejó a la caballería, y porque Brunswick decidió amparar su infantería al temer que fuera vencida por la nuestra. Atacó, pues, a los italianos, que resistieron duramente. Esta pudiera ser la acción que realizan el segundo grupo de combatientes.

Don Gonzalo, al ir a alentar al escuadrón, tuvo que refugiarse entre las picas italianas y usar de todas sus dotes de mando para que estos, a su vez, no se desmandaran. Por otra parte, mandó colocar los carros de la moneda y los suyos propios al costado de las tropas españolas para protegerlas ⁷⁶³, como se

puede observar a la derecha del cuadro, en su parte central. Esto les permitió resistir mucho tiempo pero, al estar aislados y combatidos por todos lados, les obligó a retirarse y abandonar los carros, que se aprecian a la derecha. El destrozo por ambos lados fue grande especialmente en borgoñones y valones.

Mandó Don Gonzalo guarnecer dos o tres setos que ejecutó Verdugo con la mejor mosquetería. Mientras tanto, habían vuelto a su puesto restos de la caballería recogidos por Don Felipe de Silva. Recibió de nuevo una carga irresistible de Brunswick que le obligó otra vez a volver las espaldas, pero esta vez al pasar la caballería enemiga recibió tal descarga de mosquetería que debilitó en gran manera su poder. Al verlo Silva volvió las riendas y atropelló a muchos de ellos, lo que hizo cambiar la suerte del combate. Junto a la mosquetería las piezas de artillería hicieron muchas bajas, arrebatando gran cantidad de estandartes, prisioneros y algunas banderas, y recuperando lo que habíamos perdido. Brunswick perdió un brazo.

Los españoles se mantenían casi milagrosamente,

muertos muchos oficiales y Francisco de Ibarra, que probablemente esté representado en el cadáver situado en violento escorzo de primer término, cuando Don Gonzalo resolvió mandar la mejor mosquetería de los tercios de italianos y alemanes, rehaciéndose tanto los españoles como los borgoñones "quando sin duda ya no avia, quinientos sanos de unos y de otros" ⁷⁶⁴. Este momento es, seguramente, el que señala Don Gonzalo con su brazo, cuando en la obra de Lope de Vega, "La nueva victoria de don Gonzalo de Córdova" dice:

¡Ea, españoles valientes,
No quede vida en el campo!
¡Vengad los muertos amigos,
Y el mayor que me ha faltado
En don Francisco de Ibarra!" ⁷⁶⁵.

La dureza del combate esta reflejada, en primer término, por los dos soldados que se hieren mortalmente uno al otro.

Mansfeld mandó la retirada, protegiéndola con algunas tropas. Había durado el combate alrededor de seis horas. Después de la persecución habían muerto

6.000 a 7.000 enemigos y de los nuestros 1.200, entre ellos 400 españoles y Don Francisco de Ibarra. Muchos caballeros y capitanes habían quedado muertos o heridos por una u otra parte ⁷⁶⁶. En nuestro poder quedaron diez y nueve estandartes de caballería y algunas banderas ⁷⁶⁷. Delante de los brazos del caballo de don Gonzalo se encuentran por el suelo las banderas o estandartes enemigos.

Combate de Don Juan Fajardo en Fuengirola contra una armada holandesa (1622.10.06)

Don Juan Fajardo había reunido 20 naves, cuatro de ellas pataches, al unirse a su armada la de Nápoles, que mandaba Don Francisco de Ribera, cuando el 6 de octubre, vieron con sorpresa como se acercaban 80 velas holandesas. Dichas naves estaban gobernadas por el almirante Swartenhont y el vicealmirante Almeras y, avanzando con levante flojo, llegaron sobre Fuengirola, formando cuatro grupos bastante separados, porque, al calmarse el viento, eran arrastrados por la corriente

contraria.

Don Juan Fajardo aprovechando un momento de brisa del oeste consiguió situarse a tiro de cañón de la escolta. El combate se trabó, hacia las cuatro de la tarde, entre tres navíos de cada bando. No todos los navíos pudieron participar porque se movían con dificultad. El resto se cañonearon entre sí durante una hora, hasta que llegó la noche. Al amanecer, aprovechando los holandeses el levante, consiguieron zafarse de los nuestros.

Como resultado de esta escaramuza hubo 14 muertos y 35 heridos, por nuestra parte, y 29 muertos, entre los que se encontraba el vicealmirante Almeras, por parte holandesa. También sufrieron daños la capitana de don Francisco Ribera y los galeones "San Juan Bautista" y "Nuestra Señora del Rosario", que rezagado, por esta razón, cayó en manos de 11 navíos argelinos ⁷⁶⁸.

En los dos cuadros anónimos del Museo Naval, la 1ª vista (49) representa la iniciación del combate entre la capitana de Don Juan Fajardo, a la izquierda, con una de las naves holandesas. El galeón español se

arrima al enemigo mientras dispara su artillería, que es respondida por la contraria. Detrás se pueden ver otras naves de guerra holandesas.

En la 2ª vista (50), las naves enemigas consiguen huir, mientras una de ellas se hunde entre las aguas agitadas por el levante.

La sorpresa del Castillo de Amberes (1624)

El cuadro titulado "Sorpresa del Castillo de Amberes" (394), número 1982 del Prado, depositado en el Museo de Cáceres, representa, tanto por su técnica, como por su indumentaria, un hecho del siglo XVII. Hubo multitud de intentos sobre Amberes y su ciudadela. El Castillo o ciudadela fue construido por el duque de Alba al sur de la ciudad en 1567 y definitivamente demolido en 1860. El antiguo castillo del siglo X, el Steen, que desde el XIV sirvió de prisión y sede del tribunal, fue restaurado en 1520, no parece ser el tema del lienzo ⁷⁶⁹, pues se ve claramente en el horizonte y a la izquierda la ciudadela.

En 1624, como había intentado varias veces (una de ellas el año anterior), Mauricio de Nassau pretende apoderarse de la ciudad de Amberes, como "diversión" al sitio de Breda por Spínola, y se presentó, de noche, frente al fuerte principal de Amberes, con la cruz de Borgoña en sus banderas y llevando la banda carmesí española, sus oficiales. Era una noche tormentosa y gracias al viento y la lluvia, consiguieron cruzar el foso y asomarse a la cortina, cuando un mosquetazo alertó a la guarnición, que tomó las precauciones convenientes. Sin la sorpresa a su favor, Mauricio se retiró velozmente ⁷⁷⁰. Con cierta probabilidad sea el acontecimiento que conmemora esta obra. En primer plano, una unidad a caballo, seguida por algunos infantes parecen alejarse por la noche de Amberes. En el centro, algo a la derecha, un jinete sobre caballo tordo (¿Mauricio de Nassau?), parece mandar la unidad. El cuadro esta en malas condiciones y la fotografía no deja apreciar más detalles.

PERIODO DANES (1625-1629)

El "Annus mirabilis" (1625)

La recuperación de Bahía (1625.04.30)

Según algunos críticos ⁷⁷¹, entre 1598 y 1613, es necesario, para explicar su estilo, suponer en Maino un periodo largo de aprendizaje en Italia. Las influencias llevan a Roma y norte de Italia. Jusepe Martínez lo confirma diciendo que era "discípulo y amigo de Aníbal Caracho (Carraci), y gran compañero de nuestro gran Guido Reni, que siguió siempre su manera de pintar" ⁷⁷² y aunque Enriqueta Harris no encuentra justificación de tal afirmación, sino más bien relación con la escuela de Brescia, especialmente con Savoldo, "en los tipos de las figuras, la manera de tratar los paños con sus múltiples pliegues, la preocupación por la textura de las telas, el resplandor de la iluminación y en el color" ⁷⁷³, hay una cierta influencia de Carracci y Tassi en los paisajes del banco del retablo de las Cuatro Pascuas, y de Reni en algunas figuras de ángeles del sotocoro de San Pedro

Mártir ⁷⁷⁴. Podemos añadir la influencia del Caravaggio romano, clara a los ojos de la mayoría de los críticos ⁷⁷⁵ y aun se nota en su "preferencia por las telas amarillas" ⁷⁷⁶.

También hay que tener en cuenta, probablemente, un viaje por tierras protestantes y a Mayer le recuerda "en su claridad y entonación al famoso Vermeer" ⁷⁷⁷. Pero, con todo, el cuadro del que vamos a tratar, la "Recuperación de la Bahía de Todos los Santos" (109), el último seguramente de su producción, representa un considerable adelanto de estilo respecto a sus obras anteriores ⁷⁷⁸.

Sin embargo, no parece tener relación directa con la obra del Greco ⁷⁷⁹, a pesar de que a Palomino, Ceán y Justi parezcan de este pintor "sus pequeños coros de ángeles. En cambio, se encuentra en su inusual perfección, en la pastosa belleza de los colores y en su alegría..." ⁷⁸⁰, lejos de sus extravagancias. Tampoco se puede aceptar que imite a Veronés, según afirma Ceán ⁷⁸¹, como ya advierte el Conde de la Viñaza ⁷⁸².

Respecto a la dependencia de Velázquez, aparte de lo que apunta Enriqueta Harris, también lo observa Mayer especialmente en la parte de la derecha que "está pintada con una técnica mucho más suelta y líquida que la izquierda, y se nota una influencia velazqueña"⁷⁸³. Por su parte Tormo opina que su estilo es "extremadamente próximo, hasta por el uso de gama fría en la paleta, á la manera de Velázquez, del Velázquez de la Túnica de José y la Fragua de Vulcano... pintadas en Italia por el año 1630"⁷⁸⁴. Y Justi ve posible que el "cuadro de Maino La bahía del Brasil... se basase..." en La expulsión de los moriscos de Velázquez, pintado en 1627⁷⁸⁵.

El descubrimiento por María Luisa Caturla de las cartas de pago de este cuadro en 1635 y especificando su destino para el Salón del Buen Retiro⁷⁸⁶, destruye la suposición sostenida por Tormo⁷⁸⁷ y Mayer⁷⁸⁸ de que el cuadro fuera anterior y aprovechado para la exhibición de victorias del Buen Retiro, dado que la edad del Rey y del Conde-Duque representado en un tapiz era bastante anterior a la fecha de 1635. El mismo

Mayer apuntaba la posibilidad de que "el artista haya tomado retratos propios más antiguos" ⁷⁸⁹.

El cuadro se tasa muy alto, en quinientos ducados ⁷⁹⁰, y baja a 120 doblones frente a los 500 de "Las Lanzas" en el Inventario de 1700, probablemente porque lo define como la toma de Brasil por Don Fadrique Toledo "y atribuido a un Religioso dominico flamenco", que en el inventario de 1794, tomará cuerpo en "¡Fra Eugenio Cajés= Flamenco, religioso dominico!" ⁷⁹¹. Ceán acierta ya con el nombre y el tema: "la toma de Brasil por D. Fadrique de Toledo" ⁷⁹².

Es uno de los cuadros que se eligen para el Museo de Napoleón y se encuentra también entre los devueltos a España con el mismo título y atribuido a Maino ⁷⁹³. Se encuentra en la Academia de San Fernando desde 1816 a 1827 y luego se envía al Museo del Prado, cuyos catálogos lo designan como Alecoría de la Pacificación de Flandes hasta 1907, inexplicablemente. Por fin, Justi encuentra el hecho que representa como la "Reconquista de la bahía del Brasil" en 1625 ⁷⁹⁴, siendo "la obra de introducción de la portada" ⁷⁹⁵ de

los cuadros de batallas del Buen Retiro. Esto era natural si como el mismo crítico asegura el "...programa fue compuesto por el ministro asesorado por Maino,... Aquel indicaba acciones militares y el segundo el artista que las había de ejecutar" ⁷⁹⁶. Su propósito sería hacer

"una especie de comentario de tales historias destinado a quienes quisieran entender... El padre predicador que lo pintó... quiso permanecer fiel al título de su Orden, llenar su deber de cristiano y poner junto a la apoteosis de los dioses de la tierra que representa el tapiz, el reverso de tanta gloria... Hay, pues, allí, tres cuadros: la acción ilustrada, el grupo de los doloridos y la apoteosis de Felipe IV" ⁷⁹⁷.

También Julián Gállego cree que el fin primordial de Maino es "un sermón: la Caridad triunfará de la Guerra" ⁷⁹⁸.

Justi cree que la escena se encuentra en la isla Taperica frente a San Salvador ⁷⁹⁹. A la derecha, bajo baldaquino, hay un tapiz con la inscripción <<sed

dextera tua>> y un marco de grutescos, donde figura Felipe IV armado,

"coronado de laureles por Olivares -que con su armadura y espada pretende ser el deus ex machina de la historia- y venerado por un Victoria-Belona (que le presenta un ramo de oliva). Esos tres personajes pisotean a otros, alegorías de... la Guerra y la Herejía (y) el Fraude..., la Hipocresía o la Mentira..."⁸⁰⁰.

Don Fadrique de Toledo parece mostrar el tapiz como algo sagrado y símbolo de la paz. Como dice Gállego el "pintor ha tenido la idea original de reducir al segundo plano la escena principal, la de la sumisión de los rebeldes, sacada... de una comedia de Lope. Maino ha suprimido, incluso, en ella toda crueldad, toda justificación del crimen de matar"⁸⁰¹.

Al fondo, en tonos claros, luminosos, Maino pinta la escena de batalla, la armada vencedora, recuperando a Bahía⁸⁰².

Sin embargo, la escena principal del cuadro es, en definitiva, un sermón: "la caridad triunfará de la

guerra" ⁸⁰³. Un soldado herido es curado por una mujer, recordando, quizás, a San Sebastián, auxiliado por Santa Irene. Un grupo de una madre con sus hijos, es el símbolo de la Caridad.

La crítica de entonces parece ser muy favorable a Maino, pues además de tasarse su cuadro en 500 ducados, como vimos, le dedican cuatro sonetos en los Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España, publicados en 1635 ⁸⁰⁴. Tormo pretende explicar esta valoración tan positiva, con el fin de apoyar su tesis de que la pintura es bastante anterior al encargo hecho en 1634 ⁸⁰⁵. Pero siendo seguro que pertenece a estas fechas, el hecho de que haya cuatro sonetos dedicados "A las pinturas de El Buen Retiro", como el de don Diego de Andosilla, que habla de ellas en general como "breve Esfera de Austriacas prohezas" y ninguna a otro pintor concreto, permiten suponer su alta estima y que en efecto fuera, como quiere Justi, la introducción a las demás pinturas, no solo en el tema, sino también en importancia.

Ya hemos visto como, luego, a principios del siglo XVIII, decrece su estimación económica en el Inventario de Carlos II, pero también se había olvidado al autor. En cambio, aproximadamente por las mismas fechas, Palomino exclama: "¡cosa verdaderamente estupenda y maravillosa!" ⁸⁰⁶. La crítica moderna es también muy positiva y así Guinard reconoce que "même à côté des Lances de Velázquez, lui assurent une place à part dans la peinture espagnole" ⁸⁰⁷.

También apuntábamos la posibilidad de que la composición estuviera influida por la "Expulsión de los Moriscos" de Velázquez, según Mayer, aunque no vemos el fundamento que pueda tener esta suposición. Lo que sí es bastante evidente, es el tratamiento de todo el cuadro como "une grande tapisserie" ⁸⁰⁸. A pesar de ello "los tonos y las líneas de las figuras... son exactos, están bien vistos, pero aisladamente; apenas se diferencian las figuras del tapiz del fondo de las otras reales" ⁸⁰⁹. Esto nos lleva de la mano al problema de su naturalismo o idealismo. Soria dice que Maino "paints realistic facial expressions, skin, and

drapery folds; three dimensional poses... one also feels in Maino's works a search for ideal beauty, for any stalline, linear precision..."⁸¹⁰. La dualidad parece también reflejarse en Lafuente: "en esta obra desconcertante, cuyos fragmentos naturalistas estan pintados con una ternura excepcional, nos estorba precisamente lo que el cuadro tiene de oficial y apoteósico"⁸¹¹.

Por eso este cuadro, con este sentido alegórico tan acusado, es uno de los fuertes pilares que apoya la tesis de Gállego sobre el simbolismo de nuestra pintura del XVII.

La composición, en cuanto a su líneas abstractas, no se diferencia mucho de las de la mayoría del Salón de Reinos. La línea del horizonte muy alta, el primer plano sostenido por una línea paralela a la diagonal del cuadro. El segundo plano afirmado en un línea vertical que divide la tercera parte del lienzo. El equilibrio se logra con otra línea, casi imperceptible, paralela a la otra diagonal del cuadro, formada sobre todo por las cabezas del herido, Don Fadrique, la

Victoria y uno de los lugartenientes de Don Fadrique, y que se cruza con la otra en el centro. Hay otra línea vertical, que marca aproximadamente el otro tercio del cuadro, y que viene dada por el último mástil de un barco situado a la diestra, el cual dispara sus cañones y que luego continúa por la cabeza del joven que observa al herido y la del que le atiende.

El dibujo es de una gran claridad y muy estudiado. Es de un encanto singular "l'arabesque gracieuse des femmes qui soignent les blessés" ⁸¹².

Pero lo más sorprendente de este cuadro, junto a la originalidad del tema, es la luz. "Es notable el tono extremadamente pálido del cuadro entero, incluso en las figuras de primer plano, sobre todo cuando se comparan con el vigoroso colorido de otras obras del autor. Es posible que se propusiera representar un efecto de luz de los trópicos" ⁸¹³. Para Tormo, sería excesivo esta explicación que llevaría a considerar a Maino como el padre del "plein airismo" ⁸¹⁴. Pero ya en su época el "Maestro Gabriel de Roa" le ensalza diciendo:

"...y avrà sido

La vez primera que de docta mano

La luz dexò pintarse, y el sonido" ⁸¹⁵.

El color es uno de los valores máximos del cuadro.

Ya Carderera, en una nota a la obra de Jusepe Martínez, habla de "su color vivo y luminoso, pero de poca armonía en sus cuadros grandes" ⁸¹⁶. No me parece así, sin embargo, en el cuadro que tratamos, cromáticamente muy agradable, con una entonación general azul y ocre claro, pero salpicada de gran variedad de colores que no impiden el efecto estético gracias a su palidez básica ⁸¹⁷. En el grupo del herido, Maino entona especialmente en pardos terrosos, haciendo destacar los anaranjados o bermellones, los azules y verdes de algunas figuras del conjunto. Emplea, también el verde para dar las sombras en las encarnaciones. El grupo del tapiz tiene una riqueza cromática muy variada. Tonos azules, verdes, ladrillo, ocres claros, dorados o rosas y aún grises, forman la base de esta variopinta escena. Es como un mosaico de colores pálidos frente a la cierta severidad cromática del grupo anterior. Esto

hace que la atención, a pesar de los distintos planos, se centre tanto en el tema del "sermón" como en el específico de la victoria, consiguiendo un equilibrio mediante sólo colores. Como un último telón de fondo se encuentra la bahía, en la que no ha puesto gran empeño y solo ha procurado ese agradable contraste entre el azul claro y el ocre amarillento más cálidos que los de Velázquez o Leonardo y más diáfanos.

La técnica, que como ya vimos es mucho más suelta y líquida en el grupo de la derecha, quizás por influjo velazqueño, es muy italiana. Con poca capa de pintura, deja ver el granulado de la tela. No usa mucha pasta, como no sea en algunos detalles de los trajes, adornos, encajes, etc., que los trata mucho más libremente que Castelo, por ejemplo.

No se conocen bocetos de esta obra. El dibujo de la colección Witt, que Mayer ponía como prueba para lanzar la hipótesis que este cuadro pudiera no ser el de la "Recuperación de Bahía del Brasil" y que llevaba al respaldo una nota que afirmaba ser boceto suyo; o fue una idea de Maino que luego desechó, o es falsa esa

atribución pues representa "un rey indio <<en posición de someterse>> al que un paje vestido a la europea, sostiene el manto..." ⁸¹⁸.

Respecto a la acción bélica ⁸¹⁹, apenas se reconocen detalles de las relaciones del suceso. Mientras que en un cuadro anónimo de la escuela madrileña del siglo XVII (58), de la Colección del Marqués de Almunia de Sevilla, y probablemente pintado poco después de los hechos, se puede seguir casi al pie de la letra a los cronistas de la época ⁸²⁰, algunos de los cuales, como Juan de Valencia y Guzmán y Francisco de Avendaño y Vilela, estuvieron presentes como soldados. En este anónimo, se puede ver al fondo la escuadra hispano-portuguesa y, en primer plano, la ciudad de El Salvador. Un rótulo, en el ángulo inferior izquierda, explica los hechos.

Lo más significativo, en el cuadro de Maíno, es la escuadra hispano-portuguesa desplegada frente a la ciudad de El Salvador que se ve al fondo "en un collado... pendiente sobre el mar" ⁸²¹. Se ven algunas barcas junto a la playa, algunos soldados y un capitán,

que quizás represente a don Francisco de Moura, que dirigió la resistencia de los colonos y que informaría a don Fadrique de la situación, como recoge la obra de Lope ⁸²². Un indio o india con una rueda de plumas junto a otro, presencian la escena. Si el autor se ha atendido a la comedia citada podría ser el Brasil que en figura de dama india, con una rueda de plumas y una flecha, interviene en ella ⁸²³. Otra barca se dirige hacia los navíos españoles y puede tener relación con la llegada de la armada el día 29 de marzo. A "media legua de la boca de la Bahía... luego vinieron ocho barcas grandes con dos velas latinas, con gente de guerra portuguesa de la tierra, á ver la armada y dar el bienvenido á los generales y demás personas della" ⁸²⁴. Se observan, también, barcos incendiados a la derecha de la escuadra que pueden relacionarse con lo sucedido el 12 de abril, cuando el enemigo "intentó de noche quemar nuestra armada echando... con la variante de la marea dos navios de fuego á la vela para quemarla, mas no hicieron daño por el mucho cuidado que tuvo don Juan Fajardo..." ⁸²⁵.

Estos acontecimientos darían un nuevo sentido a la escena del tapiz, previa a la acción de conquista, ya que sería la promesa de la victoria a los que permanecieron fieles y que de rodillas alzan los brazos como venerando al rey Felipe. La venida de la escuadra holandesa, en 1624, con 27 navíos de la Compañía de las Indias y bajo el mando del almirante Jakob Wilckens a Bahía y que tenía como fin fundar una colonia, contaba con la ayuda de una numerosa población hebrea, soliviantada por el miedo al Santo Oficio. Lope de Vega lo hace resaltar al principio en su drama "El Brasil restituido", como el apresamiento del gobernador Don Diego de Mendoça Furtado en las Casas Reales.

Una poderosa escuadra fue reunida en Cádiz y Lisboa, con inesperada rapidez, al saberse el hecho. La escuadra de Portugal se componía de 22 naves bajo el mando de don Manuel de Meneses y se unió a la castellana procedente de Cádiz en las islas de Cabo Verde, que reunía 30 navíos y otras embarcaciones menores, llevando a bordo 7.500 hombres de desembarco más los 4.000 portugueses, en donde iba la flor y nata

de la nobleza portuguesa. Todos ellos se dispusieron bajo el mando de Don Fadrique de Toledo Osorio, marqués de Villanueva de Valdueza, que contaba con marinos tan ilustres como don Juan Fajardo, Martín de Vallecilla, don Francisco de Acevedo y Bracamonte, junto con Francisco de Ibarra ⁸²⁶.

El 29 de marzo de 1625 fondearon frente a la ciudad de Salvador, y ya había comenzado la indisciplina entre los holandeses por la muerte del gobernador Van Dorth y la incapacidad del que le sustituyó, Guillermo Schouten. Los colonos de Bahía, refugiados en el campo, empezaron a hostigar la ciudad, bajo la dirección del capitán don Francisco de Moura. Sin embargo, la plaza contaba con buenas obras de fortificación y 2.000 soldados (franceses, flamencos e ingleses), 500 negros armados y 18 navíos de guerra. Esperaban, por otra parte, la llegada de dos escuadras holandesas.

Don Fadrique mandó desembarcar a 2.000 castellanos y 1.500 italianos del tercio de Nápoles con algunas piezas de artillería. Los defensores ofrecieron una

gran resistencia durante un mes, pero el 28 de abril se dió la señal de asalto y cuando empezaban los españoles a escalar los baluartes, el jefe holandés Hans Kyff, que había sucedido a Schouten, pidió la capitulación con condiciones, que no aceptó don Fadrique, aunque fue generoso con los vencidos ⁸²⁷. El 30 de abril se rindió la ciudad ⁸²⁸.

Según el catálogo del Prado el cuadro, más que en las diversas crónicas o gacetillas que corrieron abundantes poco después de los acontecimientos, se inspira en un escena de la obra de Lope, cuando Don Fadrique ⁸²⁹ exclama ante el tapiz de Felipe IV: "<<Magno Felipe, esta gente pide perdón de sus yerros>>. Los dos personajes que estan a la derecha del General quizás sean su teniente Don Juan de Orellana y el jefe de la Armada, Don Juan Fajardo de Guevara" ⁸³⁰. Sin embargo podía ser la alusión a dos hechos que resalta Lope. Uno de ellos fue el "Sitio de Las Palmas", siendo Manuel de Meneses quién recibe la orden de don Fadrique y le dice que vaya don Juan de Orellana ⁸³¹. Otro de los acontecimientos fue el del monasterio

de San Bento en el que interviene don Enrique, sobrino de don Fadrique, bajo las órdenes de don Pedro Osorio⁸³².

Lo representado en primer lugar se daría, probablemente, en la isla Itaparica⁸³³, ya que aparece El Salvador al frente, y con unas "rocas de cartón"⁸³⁴, como escenario para el tema del herido. No creo que este herido quiera indicar a alguien concreto, ya que la pérdida más sensible fue la de don Pedro Osorio, maestro de campo⁸³⁵, aunque en la comedia de Lope cita al capitán de arcabuceros Diego Ramírez, que una bala hiere el pecho⁸³⁶. Más bien, pudiera ser el símbolo de la cara triste de las victorias, como piensa Justi⁸³⁷ o el sermón clerical que quiere Gállego.

El socorro de Génova (1625.05)

Felipe IV había seguido la política de su padre en relación a la defensa de los católicos situados en los valles de la Valtelina, frente a los protestantes

grisonos. En el tratado de 6 de febrero de 1621 se había asegurado el libre tránsito de nuestros soldados por aquel camino de excepcional importancia estratégica, pues unía dos posiciones españolas, Milán y el Franco Condado, para luego continuar a Flandes⁸³⁸.

En 1622, Richelieu había establecido una liga con Venecia y Saboya contra España. Las tropas francesas, en unión con los grisonos, sin previa declaración de guerra, se apoderaron de los fuertes, a la sazón, en manos de las tropas del Papa, que los habían ocupado para mediar entre Felipe IV y Luis XIII. España, rápidamente, concertó una alianza con el gran duque de Toscana, los duques de Módena y Parma y las repúblicas de Génova y Lucca⁸³⁹.

Francia, que también tenía ahora interés en crear un corredor militar con Venecia por el paso de Juliers y el de Camonia y que no podía fiarse de Saboya⁸⁴⁰, invadió los territorios de la Señoría de Génova. Los mariscales de Lesdiguières y de Crequi, unidos al duque de Saboya, Carlos Manuel, intentaban repartirse Génova

y conquistar el ducado de Milán para así impedir a los españoles el paso por la Valtelina ⁸⁴¹. Hasta que invadieron sus territorios, la Señoría de Genova recelaba de que España pretendiera recobrar la Valtelina a costa suya. La ocupación fue rápida y Genova trató de llevar gentes y pedir socorros. El tercer duque de Feria, Don Gómez Suárez de Figueroa, le envió "tres mil infantes ⁸⁴² y algunas compañías de cavallos; y a Tomas Carachulo para Maestre de Campo General" ⁸⁴³. Mientras en el senado se debatía si habían de mandar las fuerzas los suyos o los extranjeros algunos nobles pretendían entregarse, pero el pueblo les amenazó de muerte. Enviaron a "Carachulo" a la defensa de "Otacho" (¿Volltaggio?), pero lo perdió y "apretó el enemigo el Castillo de Gavi" ⁸⁴⁴. Mientras tanto las galeras genovesas habían conseguido tomar la Capitana de Saboya "verificandose en diverso sentido el pronóstico de que avia de entrar en aquellos dias su estandarte, en Genova" ⁸⁴⁵. Por fin, Gavi se rindió, en parte por culpa de su castellano. Estaba tomado todo el Genovesado exceptuando la capital y

Saona. El duque de Saboya quería bajar sin más tardar a tomar Genova, pero el condestable de Francia quería asegurar Gavi con todo lo necesario para un largo sitio y la defensa frente al duque de Fera. Posiblemente se habría tomado Génova, entonces, pero prevaleció la opinión del francés.

Mientras tanto, en Génova se encomendó el mando del ejército de la República "al Duque de Tursi y por su Maestre de Campo General a Juan Geronimo de Oria... donde solo procuraban todos embarcar sus haziendas, atentos mas a la conservacion dellas, que de la patria"⁸⁴⁶.

Por entonces se ordenó al Marqués de Santa Cruz socorrer la plaza y en Mesina "embarcó en las galeras con que se hallava de su esquadra la mas Infanteria que pudo del Tercio de Sicilia, y de la mar, a cargo del Capitan mas antiguo don Pedro de Santa Maria"⁸⁴⁷. A pesar del mal tiempo, llegó a Nápoles, en donde perdió algunos días esperando que pudieran salir las galeras "con bastante Infanteria Española, y Napolitana"⁸⁴⁸. Todavía sufrió el temporal y hubo de refugiarse en

Gaeta, pero compendiendo la urgencia de socorrer, en palabras de un testigo de los hechos,

"intentamos la playa dos veces, y no pudiendo passarla, nos detuvimos bordeando, sin querer bolver atras, hasta que favorecidos de la borrasca tomamos con poca detencion a Liorna, donde estaban las galeras de Florencia, con orden para seguir la del Marques. Llegamos a Puerto Venere, a tiempo que Genova las del Papa, cuya voluntad era que assistiessen con su Excelencia, no avia persuadirselo (no se en que lo fundavan) en fin obedecieron, y arribamos a Genova" ⁸⁴⁹,

según Céspedes "con veynte y tres (galeras)" ⁸⁵⁰ o treinta y tres si hacemos caso a Dávila con "quatro mil infantes, y entre ellos dos mil Españoles veteranos de Flandes, y poco antes aportaron en algunos galeones mil y quinientos Napolitanos" ⁸⁵¹. Siguiendo la relación anterior, al arribar a Genova

"jamás tuvo tan alegre día. Recibieron con el mas festivo aplauso de salvas y aclamaciones, que imaginarse puede. Gozo el Marques anticipado el

triunfo de las victorias, que despues ha conseguido: Entramos vertiendo braveza y desestimacion del enemigo, todo era menester para desarraigar el pavor que de aquella ciudad se avia apoderado." ⁸⁵².

La fortificación tenia siete millas que necesitaría un ejército para defenderla y las "averias" principales era la de la "Linterna" bien fortalecida y la del "Burgo de Veçañ", con muchas alturas, favorables para la defensa. Se encomendó la Linterna al Maestre de Campo Pecha, que gobernaba entonces "el socorro de Lombardia. Los demas a la Republica, y a nosotros el de Veçañ, donde pensaba asistir el Marqués librando en aquellas trincheras toda la defensa de la plaça" ⁸⁵³. Los genoveses no entregaron para la defensa al Marqués ni la puerta ni la artillería, lo cual disimuló el Marqués. Para pagar a los Tudescos que se habían pedido, mandó el Marqués a su sobrino don Francisco Mexía ⁸⁵⁴ que en nueve días metió en Génova siete millones de ducados. Poco después tres galeras de Palermo llevaron seiscientos españoles con su maestre

de Campo don Gabriel de Salazar, que por temer a la peste no los dejaron entrar en Genova pero sí en Saona, que tenían más a los franceses que a la peste ⁸⁵⁵. Estos fueron pagados por el Cardenal Gianetin Doria, Virrey del Reino de Sicilia.

"El Marqués de Bozolo y sus tres hermanos vinieron con ochocientos infantes, y doscientos cavallos, de suerte que con estos, y los Tudescos..., que parecieron, aunque mas tarde, compusieron quinze mil infantes pagados, fuera de muchos Capitanes y personas de cuenta conducidos de varias partes con estipendios ventajosos" ⁸⁵⁶.

Con estas fuerzas y las galeras genovesas recuperó el Marqués todas las plazas perdidas en el litoral hasta Niza, mientras el duque de Feria invadía el Monferrato. Por otra parte, don Gonzalo Fernández de Córdoba invadía el Piamonte, poniendo en grave aprieto al Duque de Saboya, si la resistencia de la plaza de Verona, no le hubiese detenido. Como Francia tenía que atender al gravísimo problema interior de los protestantes de La Rochela se retiró a fines de verano.

Y como ni Saboya ni Venecia podían enfrentarse solos a los tercios españoles, se impuso la paz, por el momento, con el tratado de Morzón (1626) ⁸⁵⁷.

Entre los participantes en el Socorro, además de los mencionados se encontraban "Francisco Manrique" que gobernaba las Galeras de Nápoles ⁸⁵⁸, "Geroronomo Pimentel" ⁸⁵⁹, el Sargento mayor "Hernando de Aledo" que mandaba un tercio de Nápoles ⁸⁶⁰ y el Maestre de Campo "Antonio de Tufo" que mandaba a los napolitanos ⁸⁶¹.

El cuadro (145), "firmado y fechado a los veinticinco años de edad, esta claró que se terminó en 1633, y debió ser a fines del mismo año" ⁸⁶². Como se sabe es uno de los encargos para el Salón de Reinos del Buen Retiro y tiene, por tanto, unas medidas semejantes (2.90*3.70). Permaneció en su sitio en el Salón de Reinos, entre el de Velázquez que fue sustituido por el de la Corte, y la Toma de Brisach de Leonardo, hasta la francesada, en que se lo llevó el General Sebastiani ⁸⁶³. Estuvo más tarde en Inglaterra y en 1911 fue comprado en la subasta de Lady Ashburton, por C.

Brunnet, de París, y en 1912 lo regaló al Prado un gran amigo de España y coleccionista de Budapest, Marzel de Nemes ⁸⁶⁴.

Según su primer biógrafo, Díaz del Valle, que le conoció en vida, le dieron por él quinientos ducados ⁸⁶⁵, espécimen que repite Palomino aunque M. Caturla probó que se le pagaron al pintor 74.114 reales de vellón el 28 de julio de 1634 ⁸⁶⁶.

El más próximo, como hemos dicho antes, es Díaz del Valle que dice del cuadro:

"La historia deste lienzo es el socorro que metio en Genova el Marques de Santa Cruz, cuyas figuras son de tamaño del natural, y en ella algunos retratos de personas conocidas. Todo muy bien conducido y con excelente colorido, asi en los paños como en las cabezas. Con esta pintura dio de todo punto muestras de su gallardo ingenio, junto con su valiente natural... esta en compañía de otras de este genero de grandes artífices de este tiempo, todas las cuales he visto y me atrevo a decir que compite en los grande con la mejor de

todas" ⁸⁶⁷.

¿Se referiría a "Las Lanzas"?

Copiando bastante al pie de la letra, Palomino sólo cambia el "bien conducido" por "bien dibujado" y su apreciación no es tan positiva como la Díaz del Valle, ni compara con otras obras ⁸⁶⁸. Ya anteriormente lo había considerado como "uno de los insignes artífices que han dado honor a la nación española en sus pinceles" ⁸⁶⁹. Recoge lo dicho por Díaz del Valle de sus principios con el misterioso Pedro de las Cuevas y recuerda como en "poco tiempo dió muestras de su bien ingenio y natural para el arte de la Pintura" ⁸⁷⁰. Con la ayuda primero de Don Francisco Tejada, Oidor del Consejo Real, "dibujaba y pintaba, copiando pinturas originales de grandes artífices" ⁸⁷¹, y luego, con el patrocinio del Marqués de la Torre, Don Juan Bautista Crescencio, llegó a ser un pintor excelente a los diez y ocho años. Ya hemos visto como, seguramente, a los veinticinco pinta el "Socorro". Añade, Palomino que pintaba "muy a el natural, tierno, y fresco: su dibujo, disposición, y

pincel fue de la escuela veneciana" ⁸⁷². Parece que fue muy trabajador y perfeccionista, pues siguiendo a Palomino tuvo el gran estudio de Pintura, "no solo en estampas, papeles, y borroncillos, originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la Pintura, en varios idiomas, tenia libros excelentes..." y luego afirma que no sabía leer, ni escribir, cosa que Díaz del Valle no había comentado y Ceán desmiente, viendo la firma de sus cuadros y suponiendo que con Torres y Crescenci el mismo Pereda se hubiese estimulado a aprender no sólo español, sino italiano ⁸⁷³. Además poseemos de su mano un carta dirigida al pintor vallisoletano Valentín Díaz y su testamento esta muy bien redactado y de acuerdo con su temperamento ⁸⁷⁴. Según Ceán también se formó copiando "los mejores quadros de las reales colecciones, con lo que se perfeccionó en el colorido adoptando el veneciano" ⁸⁷⁵, todo ello gracias a su protector el marqués de la Torre, que precisamente va a morir cuando podía haber triunfado en la Corte, poco después de entregar el "Socorro" ⁸⁷⁶. Siguiendo la corriente de

los anteriores Ceán dice que: "se ve en sus lienzos toda la frescura y buen gusto del colorido y corrección de dibuxo. Fue admirable en las tintas, y excelente en figurar arneses..." ⁸⁷⁷.

Ya en este siglo, Narciso Sentenach cree que dentro de la escuela de Madrid sea el mejor después de Velázquez "por su personalidad tan original y castiza, como por la intensidad de su labor pictórica" ⁸⁷⁸. Considera grandioso el lienzo del "Socorro" y después alaba su esmero y perfección de todas sus obras. En algunos cuadros firmados poco después de éste se nota, según Malitzkaya, "el naturalismo sabroso, la fuerza del colorido y la expresión espiritual, aunque hay que notar algunos incorrectos... escorzos" ⁸⁷⁹, como en "La Magdalena penitente", fechado en 1646. Para Mayer, el cuadro "aparte del colorido... interesa ante todo por sus vivos retratos" ⁸⁸⁰, es quizás su obra mejor, aunque todas ellas

"sumamente esmeradas en la ejecución, y de gran atractivo por su colorido, (son) algo monótonas en definitiva... es un tanto blando de modelado en

sus primeras obras, siempre algo rojizo en las sombras; pero, con el transcurso del tiempo, sus cuadros van siendo de un cromatismo cada vez más fresco, y de un claridad ligeramente dulzona"⁸⁸¹.

También, Guinard ve defectos habituales en Pereda que le impiden incluirse entre los maestros de primera fila: "Cierta pobreza de invención y ausencia de hondo sentimiento"⁸⁸², en cambio triunfa en un "naturalismo sabroso" cuando pinta retratos gracias a "su amplia pincelada y por su temperamento colorista aficionado a los tonos alegres, a pastas jugosas, a los reflejos cálidos"⁸⁸³ que sobre todo, se refleja en su primera época.

Para Angulo, los cuadros de los años 30, como el "Rey Agila" (1635) y "La Anunciación" del Museo del Prado (1637), tienen cierto aire carduchesco, aunque el último sólo en cuanto a composición. En toda esta primera época se caracteriza por "el colorido jugoso al servicio de un dibujo seguro y minucioso"⁸⁸⁴ — y en algunos detalles "son un alarde de correcta

minuciosidad en el estudio del natural y de manifiesta complacencia en la interpretación del mismo" ⁸⁸⁵.

Según Lozoya, su valor estriba "en la maestría en el dibujo, en la facultad de llevar al lienzo la calidad exacta de las cosas, en la finura y esplendor del colorido pocos le igualan entre los peninsulares y entre los ultramontanos de su tiempo" ⁸⁸⁶. Pero aprecia en Pereda la influencia de José de Ribera, en vez de la de Carducho o de los venecianos, en sus lienzos más luminosos ⁸⁸⁷.

Como todos los cuadros del Salón de Reinos, el de Pereda tiene un proscenio con los personajes importantes y un fondo que relata el asunto bélico.

En el primer plano aparece, a la izquierda, por lo que quiere ser una puerta de la ciudad, la Señoría de Génova, Giacomo Lomelino, nacido en 1570 y, por tanto, de edad semejante a la de Don Alvaro de Bazán, aunque aparente bastante más ⁸⁸⁸, seguido por los senadores, que Pereda ha disimulado. Flanquean la comitiva unos alabarderos que muestran su altivo gesto.

Por otro lado el Marqués viene rodeado de sus

maestres de Campo y capitanes, dos santiaguistas y uno alcantarino, mientras el otro más joven solo muestra la cabeza. Según Prieto, uno de los santiaguistas será, seguramente, Don Grabriel de Salazar y Rojas, que asistió a las operaciones de la escuadra con el Tercio de Sicilia ⁸⁸⁹, pero según la COPIA vino con las galeras de Palermo poco después ⁸⁹⁰ y fueron destinados a Saona. El otro santiaguista, sigue diciendo Prieto, puede indentificarse con Don Francisco Bernardo Mexía y Hurtado de Mendoza, como vimos, sobrino del Marqués. En cuanto al alcantarino pudiera ser Don Carlos Doria de Carreto, primer duque de Tursi o Don Francisco Manrique Zapata, que ostentaba el gobierno de las galeras de Nápoles ⁸⁹¹.

Acompañándoles va un niño con el yelmo del Marqués que lo ha tomado Pereda del San Mauricio del Greco ⁸⁹².

"El dux, cubierto de un suntuoso manto rojo, saluda, en un delicado rendimiento y dulce expresión de gratitud, al almirante español, vestido con una soberbia armadura de tipo milanés" ⁸⁹³. Realmente es

media armadura, que según el Sr. Florit, director de la Real Armería a principios de siglo, "tiene en ella conocido modelo" ⁸⁹⁴.

La actitud del dux que recuerda a Melquisedec, y sobre todo la del Marqués, muy parecida al Abraham de Bernard Salomón, puede haber servido de inspiración a la obra, teniendo en cuenta que este cuadro se haría antes que Las Lanzas. "El abrazo central puede sugerir, cierto que aquí con menos gracia y espíritu, el de los generales español y holandés. Los soldados con las picas, también laterales, del cuadro velazqueño y hasta los militares españoles recuerdan el grupo de los que acompañaban a Espínola" ⁸⁹⁵. Estos últimos "se hallan sólidamente plantados en el suelo, con ese seguro apoyo de los pies, tan típico de nuestra pintura, manteniendo el cuerpo erguido y la cabeza arrogante" ⁸⁹⁶. Son todos retratos como ya lo mencionaba Díaz del Valle "gente brava, de rostros curtidos, con actitudes gallardas, de serena jactancia" ⁸⁹⁷.

El fondo representa, por un parte, la llegada de las galeras, que son las típicas del Mediterráneo y no

los galeones de Mayno. Se distingue el pabellón real con castillos y leones, algunas blancas y otras rojas, con la cruz de San Andrés ⁸⁹⁸. Por otro lado, se hace una alusión a la expulsión de los franceses y ha colocado a una multitud que los arroja ⁸⁹⁹ y, a la vez, saluda con alegría a las tropas españolas. Por último, la ciudad está interpretada seguramente copiando un grabado o lienzo de una ciudad flamenca ⁹⁰⁰, cuyas torres desiguales recuerdan la catedral de Amberes ⁹⁰¹ y que puede tener un sentido simbólico, copiando algunas estampas de la ciudad de Nínive, amenazada del Profeta ⁹⁰².

"Es una composición grandiosa y noble... el tono algo teatral, probablemente de influencia carduchesca, se encuentra compensado, por un aplomo netamente español" ⁹⁰³. Según Díaz del Valle, como vimos, "compite en lo grande, con la mejor de todas" ⁹⁰⁴ del Salón de Reinos. Para el Marqués de Lozoya es "inferior en la serie solamente al de Velázquez, superior al de Zurbarán" ⁹⁰⁵ y para Mayer "aparte del colorido, esta obra interesa ante todo por sus vivos retratos" ⁹⁰⁶.

Como en Las Lanzas, predominan las verticales, horizontales y diagonales, sobre las curvas. Las verticales están definidas sobre todo por los muros de la entrada y reforzadas por las alabardas, cuatro de las cuales están enhiestas y por varias piernas de los capitanes españoles o el manto del dux. A lo lejos continúan el sentimiento de elevación y fuerza, las torres en la ciudad y los palos de las naves. Dos paralelas dan vigor al esquema lineal, la del horizonte, muy elevada y la que se forma con las sombras de los personajes, en primer término. El juego de las diagonales, sin embargo, parece menos logrado y algo caprichoso. Las alabardas inclinadas de la izquierda son paralelas a las piernas del cuerpo del marqués y del personaje detrás de él que se muestra de perfil en primer término, así como el bastón que lleva el personaje que entre medias de los dos levanta la cabeza para mirar la escena. Otra diagonal es la que forma la elevación que sirve de fondo a generales españoles y es paralela a la sombra de la pared de la entrada más próxima al espectador. También la espada

del alabardero que continúa su pierna y una coraza de otro que está de espaldas es paralela al brazo de la Señoría y a la sombra en las paredes de la ciudad.

Un arco une el perfil de la Señoría con el último de los generales españoles muriendo en la curva del niño.

La luz viene de la izquierda del cuadro y algo hacia el fondo, con lo que ilumina de lleno las caras de los dos protagonistas. Los efectos contrastados de luz y sombra producidos bruscamente por la entrada de luz de la puerta de la ciudad y por el fondo oscuro de la elevación situada detrás de los españoles, dan al conjunto un valor intenso y dramático adecuado al tema. Sobre todo destaca el alabardero de espaldas, en contraluz, del chorro de luz cuyos bordes alternativamente suaves y duros dan una cualidad rítmica de gran belleza ⁹⁰⁷.

La primera impresión que nos da el cuadro es de una armoniosa entonación, en donde demuestra Pereda sus cualidades como colorista y su interés por lo veneciano, aunque no sea esta su única fuente. En

general hay una sensación térmica de colores cálidos, rosas, anaranjados, carmines, amarillos. Las mismas sombras tiene algo de rojo en el soldado de espaldas de un pardo rojizo como ascua incandescente. Todos estos colores cálidos afloran en los primeros términos, pero se continúan casi imperceptiblemente en los últimos. Se pueden ver fundidos en los fondos marinos, junto a las galeras mediterráneas, en donde predominan los amarillos, o junto con las sombras de la elevación que sirve de telón de fondo a los generales españoles. Sin embargo, algunos tonos fríos dan un equilibrado contraste y producen acordes alternados, así los verdes y azules del personaje español alcantarino y del pajecillo que verticalmente también se relacionan con el azul celeste.

En su conjunto se avienen muy bien, con su calidad cálida, a la situación de acogida y bienvenida que el cuadro intenta representar, sin estridencias, dentro de un tono mesurado, muy diplomático. Como el de Velázquez, se ha hecho en estudio y los colores no son los reales del "aire libre", pero cada detalle si tiene

el verismo que corresponde a cada cosa y todo ello conjugado "in mente".

La perspectiva esta basada en la lineal del quattrocento italiano y muy alejada todavía de la aérea que, ya en "Las Lanzas", dominaba Velázquez. Como el resto de los cuadros del Salón de Reinos, a excepción del citado de Velázquez, es en definitiva un escenario de teatro con un telón de fondo de batalla. Hay el recurso de disminuir las figuras gradualmente y de darles tonos muy claros casi monocromos, pero no "pinta" el aire ni se ve la luz interpuesta entre las figuras como en "Las Lanzas".

El centro de interés, como en el de "Las Lanzas", está determinado por el encuentro del Marqués de Santa Cruz y de la Señoría de Génova, algo desplazado del centro hacia la izquierda y por ello dando mayor luminosidad a la figura de la Señoría, cuya figura, sin embargo, está medio tapada por el alabardero de espaldas. Por esta causa, como un puente, salta la mirada de la Señoría hacia el Marqués, cuya rica armadura atrae plenamente la atención. Después nuestra

vista sigue por los personajes españoles y ayudada por la línea de la elevación de fondo va bajando hasta el pajecillo con el yelmo. De aquí y por la línea marcada por los firmes pies de los españoles y alabarderos, va por estos hacia arriba, guiada por las verticales de la entrada para volver por la ciudad y el mar al mismo paje.

El cuadro está claramente dividido en zonas horizontales, la de los personajes de primer término, el mar y el cielo, y verticales, la más clara marcada por el muro de la puerta.

Dentro de la disposición teatral de un escenario y un telón de fondo, ya apuntada, cabe señalar la puerta de la ciudad como "reposoir".

El punto de vista es alto y por eso la línea del horizonte queda muy elevada y nosotros podemos dominar los dos acontecimientos, la bienvenida y la batalla.

La miradas de los personajes, se concentran en la acción con la sólo excepción del niño que nos mira y nos introduce en el acontecimiento.

El movimiento es mínimo, solo insinuado en la

Señoría, produciendo un sentimiento algo monótono y teatral.

El número de figuras es sensiblemente menor que el de Velázquez y su disposición es semejante a la de Zurbarán. En profundidad forman dos rombos: uno a la izquierda compuesto por los alabarderos y la Señoría, y otro con los cuatro personajes españoles más claramente representados. Hay pues una composición marcada también por los fondos. En la primera, mediante la puerta y en la segunda, por la elevación oscura.

El tema fuente de la iconografía puede ser alguna de las estampas que ya citamos como fuente del de Velázquez, especialmente en relación con el encuentro de Abraham y Melchisedec de Salomon.

Como en Velázquez y en toda la época, hay en el cuadro un transfondo alegórico que puede buscarse en Alciato.

La ciudad que parece Amberes, puede muy bien ser la Nínive de la Copia⁹⁰⁸.

La toma de Breda (1625.06.05)

Breda y sus representaciones pictóricas: Velázquez y Snayers

El sitio de Breda ha sido representado profusamente, sobre todo en grabados. Entre los cuadros, el más conocido es el de "Las Lanzas" (186) de Velázquez. Además hay tres de Peter Snayers, sobre el tema, en el Museo del Prado ⁹⁰⁹. En cuanto a grabados, sobresalen las seis láminas que constituyen el mapa del sitio ejecutadas por Jacobo Callot, y también los de la obra de Hermann Hugo y que pudieron servir tanto a Snayers como a Velázquez. En la Biblioteca Nacional hay otras muchas versiones. El interés que consiguió despertar este sitio, desde un principio, fue debido a que Breda era considerada como una fortaleza modelo y auténtica academia militar, y los numerosos documentos gráficos y textuales permiten reconstruir con bastante fidelidad la situación de los dos campos enfrentados. Por otra parte la obra de Hermann Hugo ⁹¹⁰, capellán de Spínola, que siempre le acompaña en sus expediciones, con sus detallados grabados y

complementada por la de Gonzalo de Céspedes y Meneses⁹¹¹, nos ofrecen, desde el punto de vista español, una versión que se corresponde con bastante exactitud a las ilustraciones que desde el otro bando también se han consultado⁹¹².

Snayers había servido a Alberto, Isabel Clara Eugenia y Leopoldo Guillermo, archiduques de los Países Bajos desde 1621 y de su mano hay catorce grandes telas en el Museo del Prado. También hay doce en Viena y cuatro en Bruselas, en todos los cuales destacan las figuras menudas en los primeros planos y en el fondo, con un altísimo horizonte, se dibujan en una inmensa planicie las ciudades y las obras de fortificación⁹¹³.

Los tres cuadros de Snayers repiten el mismo esquema del sitio. Parece como si hubiese llevado uno de los grabados antes citados al lienzo. La correspondencia, por lo general, entre su versión y la de Hermann Hugo o la de Callot, es grande en este caso, como pretendemos demostrar a continuación, salvo algunas libertades que, como dice Prieto, eran debidas

a que "no visitaba las plazas representadas en sus cuadros: valíase de planos, croquis o vistas, y sobre estas bases dejaba correr la fantasía, que no era poca"⁹¹⁴. Sin embargo, Fetis afirmaba que el pintor viajaba frecuentemente para poder representar con fidelidad el paisaje, pero en la mayoría de sus cuadros no es así, aunque se ha probado la utilización de planos para la concepción de varios de ellos. En el inventario de uno de los cuadros de Breda se decía que había copiado el sitio de un grabado "lorrain"⁹¹⁵. Indudablemente y como veremos, siguiendo al pie de la letra la sucesión de los hechos con la ayuda de la "Toma de Breda", ha utilizado, en estos lienzos, grabados y otros documentos con los que se ha aproximado a la "realidad del paisaje y a los hechos"⁹¹⁶.

En el color no consigue la calidad como de mosaico de su maestro Vrancx, pero sus "sobres accords de couleurs, à base de gris argenté ou de vert argenté, pour lesquels Snayers montre une prédilection..."⁹¹⁷, permiten la lectura de la narración sin distraer al espectador y contribuyen a dar un paso adelante en la

pintura de atmósfera.

También son derivados de su maestro el tema, la composición y el tipo de personajes.

"La facture est un peu plus enlevée et plus nerveuse, les chevaux un peu plus fougueux, l'action plus dramatique et aussi plus naturelle, mais Vrancx lui-même,... montre qu'il s'écarte parfois lui aussi, au profit du mouvement, de la facture soignée et des formes un peu raides qui lui sont habituelles" ⁹¹⁸.

Velázquez, según el el General Prieto, podría haber utilizado las mismas fuentes iconográficas del sitio para el fondo de "Las Lanzas" ⁹¹⁹. El único de los tres cuadros de Snayers fechado es el nº 1743, titulado "Toma de Breda" (541), es de 1630 ⁹²⁰ y hace posible esta hipótesis. También "La vista caballera del sitio de Breda" (544), nº 1748, estaba ya en El Alcázar en 1636 y parece, por los coches que se encaminan hacia la plaza, en uno de los cuales asoma una dama, repetir el asunto del nº 1747, titulado "Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda" (545), que conmemora la entrada

de la Infanta Gobernadora, con el hábito que vestía al quedar viuda y escoltada por Ambrosio de Spinola, a los pocos días de la rendición ⁹²¹, aunque al fondo se vean aún escenas de combate. Por todas estas razones vamos a ilustrar los hechos militares con el primero de los tres cuadros de Snayers, el nº 1743, en el cual, al suprimir a los protagonistas, permite centrar el interés en el teatro bélico.

Plano político-militar

Una vez finalizada la tregua que se firmó en Holanda en 1621 se reanudaron las hostilidades. Spínola que estaba operando en el Palatinado, consiguió con astucia una paz conveniente y en 1622 marchó a Flandes con 8.000 peones y 2.500 jinetes. Su contrincante, Mauricio de Nassau, había intentado apoderarse de Amberes infructuosamente. Por otra parte, la amenaza de la Francia de Richelieu, exigía una demostración de fuerza y el Marqués elige Breda ⁹²².

"Era esta plaza para los españoles <<el baluarte

de Flandes>>, una espina en su corazón, <<asilo de conspiradores>>, punto de ataque de Brabante, amenaza para Amberes" ⁹²³. Estaba cerca de Holanda y había sido ocupada por el Duque de Alba en 1567, recuperada diez años más tarde por el conde de Holach, perdida nuevamente y caída otra vez en manos de los holandeses en 1590 ⁹²⁴. Ahora era residencia de la familia de Orange. La Infanta Isabel Clara Eugenia escribía el 21 de junio de 1625, poco después de ocupada la ciudad: "No me espanto que el de Orange quysyese byen esto que es para ello, el lugar es mayor que Malynas y muy lyndo y la iglesia mayor tambyen y la casa y el jardin lyndysymo y la furtyfycacyon tal que fuera caso ynposyble tomallo por fuerça" ⁹²⁵. Pero la importancia de Breda residía en su floreciente comercio y la comodidad para penetrar desde Bravante a Holanda ⁹²⁶.

Estaba rodeada de una feraz campiña, tan llana como casi la totalidad de los Países Bajos y tenía 15.000 habitantes, según nos la describe Hermann Hugo, el cronista semioficial, capellán de Spínola y que siempre acompañaba a la expedición. Junto a Céspedes,

son los dos historiadores coetáneos más fiables del suceso por parte española ⁹²⁷. Los ríos Mark y Aa se unen en la ciudad, siendo cenagosos en muchas partes. El Mark discurre en la pintura que comentamos siguiendo la diagonal a partir del ángulo inferior izquierda.

La villa, si bien no era muy grande, unas 1200 casas, tenía multitud de aldeas rodeándola. En medio de ella, la gran torre de la iglesia, de 362 pies de altura, servía para hacer y recibir señales. Estaba rodeada de una gran muralla de tierra de forma parecida a la de un triángulo isósceles, sino fuera por el castillo de Orange, en medio de la base. En el cuadro de Snayers se aprecia la plaza de Breda en el centro del cuadro, en forma de triángulo, y dentro del mismo destaca la torre de la iglesia y a su izquierda el castillo de los Orange. Tenía cuatro puertas, una en cada ángulo del triángulo y la otra en el castillo, que estaba orientado sensiblemente hacia el norte. La puerta del sur era la de Bolduque (S. Hertogenboch o Bois-le-Duc) y la del oeste, la de Amberes, pasando Hage hoy Pricehage).

Dos altas plataformas servían de asentamiento para disparar a gran distancia. Las murallas estaban protegidas por tres defensas al pie de la escarpa y, sobre todo, por quince baluartes, provistos de artillería, que cubrían las cortinas. Al pie de las murallas corría una cerca de espinos. En los fosos, catorce rebellines triangulares, en medio del agua, algunos de los cuales, se unían a las murallas por medio de puentes, reforzaban los baluartes. Fuera del foso, había un camino cubierto sobre el talud de la contraescarpa a cinco pies de altura, y varias fortificaciones pequeñas y cinco grandes que se protegían las unas a las otras, llamadas hornabeques⁹²⁸. Uno frente al castillo, tres defendiendo cada puerta de los vértices y otro más en medio de la cortina mayor, frente al camino de Ypelaer, que se apreciaba perfectamente en el oleo. Estas fortificaciones grandes estaban rodeadas por un foso de 30 pies, que conducían a una defensa triangular con un parapeto de tierra.

Después de la llegada de Spínola a Gilze se

hicieron nuevas obras de fortificación con una anchura de 140 pies y un parapeto de tres brazos, precedidos por un pequeño foso y una cerca de estacas inclinadas. Todas las obras se protegían unas a otras desde los lados y desde arriba.

El río Aa estaba retenido por una esclusa para evitar que, al retirarse las aguas del Mark con la marea, pudiesen quedar secos los fosos. Junto a la esclusa había un molino de agua. En muchas partes era inaccesible la ciudad por los pantanos, y porque podía interceptarse el paso por medio del agua ⁹²⁹.

Era, pues, una fortaleza modelo, verdadera academia militar, a la que acudían franceses, alemanes e ingleses. Las dificultades obvias, que ofrecía esta plaza en cuanto a fortificaciones, unido a los 7.000 hombres de guarnición ⁹³⁰, con provisiones para todo el invierno de centeno, avena, queso y pescado salado, y que estaba defendida por Justino de Nassau, experto en el oficio, inclinaron al Consejo a votar en contra de la idea de Spínola, excepto uno de los maestros de campo. Enrique de Bergh propuso, como alternativa, la

plaza de Grave, solución que apoyó la Infanta. Pero el mismo Enrique reconoció, posteriormente, la imposibilidad de tomarla.

El ejército acantonado en Gilsen (Gilze?), a pocas leguas de Breda, empezó a sufrir las consecuencias de estas indecisiones, "en reputación y salud" ⁹³¹, mientras en Holanda consideraban imposible un rendición de la villa y se burlaban del Rey y de Spínola, diciendo de éste que debía abandonar Gilsen por Geel, conocida casa de locos y circulaba una caricatura de Felipe IV buscando con una linterna a Breda ⁹³². Por fin, la Infanta decidió que resolviese Spínola. Gracias a una tregua en la guerra alemana se pudo disponer de algunas tropas imperiales y de la Liga. En total unos 18.000 hombres ⁹³³.

El 21 de julio de 1624, Spínola había salido de Bruselas e inició el sitio el 28 de agosto, dando órdenes al anochecer "de tomar dos costados de la plaza mas necesarios para el sitio" ⁹³⁴. A Francisco de Medina le correspondió tomar Ginneken y a Pablo Baglioni, Terheijden, porque eran los dos "costados" de

la plaza más convenientes.

Al amanecer se trasladó con su ejército a Ginneken y escogió los "cuarteles" desde la torre de la iglesia, por ser el lugar más elevado de los alrededores de Breda. Se empezó a trabajar con toda rapidez contra cuatro enemigos: "los sitiados, el ejército de Mauricio que acudiría en su socorro, el terreno cenagoso y surcado de aguas por todas partes, y las incidencias del cielo, de todo punto seguras en aquel clima" ⁹³⁵. Francisco de Medina inició los primeros trabajos de fortificación junto a un molino de tintorero cerca de Ginneken. Se trazó por dónde debía seguir la trinchera y se fue progresando de fuerte en fuerte, construyendo reductos cada 400 ó 600 pasos.

Los sitiados estaban mandados por Justino de Nassau, hermano natural de Mauricio, ya anciano pero con gran experiencia, como se dijo. Le ayudaba Juan van Aertssens, señor de Vermont. Antes de que el Marqués llegase a Gilze, Justino de Nassau había encomendado a Hauterive, que mandaba a francos y valones, la defensa de la puerta de Ginneken; a Morgan con los ingleses la

de Bois-le-Duc, y al señor de Lokeren, que mandaba los flamencos, la de Amberes ⁹³⁶. Enseguida que llegaron los sitiadores, hicieron varias salidas, pero fueron rechazados. Mauricio, al principio, creyó absurda la empresa y de momento no estorbó las obras de los sitiadores. El clima era el típico "ambiente nebuloso de Flandes", que describe Aldana en sus poemas ⁹³⁷.

La noticia del sitio "sorprendió en extremo á la corte de Madrid" ⁹³⁸, por lo que hay que considerar espúria la frase famosa: "Marqués: Tomad Breda. Yo el Rey".

El Marqués de los Balbases visitaba todos los días las obras, apremiando a sus Maestres de Campo, y en diecisiete días se acabaron dos trincheras de siete pies de ancho con doble foso de la misma anchura, con fuertes reductos preparando así su línea principal de circunvalación, que se tardaba cinco horas en recorrer. A las obras contribuyeron príncipes y nobles principales, que incitados por la fama del sitio y para instruirse, sentaron plaza de soldados ordinarios ⁹³⁹. El mismo Spínola tomó el pico para dar ejemplo a sus

soldados.

Mandó ocupar Teteringen al Baron de Balançon, con sus borgoñones, en el cuadro encima de la copa del árbol, y Terhagen al conde de Isenburg con los alemanes, situado en el lienzo en la parte inferior y central, justamente donde apuntan dos picas. Cerca de Terheyden, en el ángulo inferior izquierda, se construyó un puente de barcas sobre el Mark, cercando, así, cuatro partes de la villa y construyendo reductos cada 400 ó 600 pasos. Poco a poco se rodeó toda la ciudad ⁹⁴⁰. Hubo que hacer doble foso con trincheras y bastiones que se invertían cinco horas en recorrer. Se guarnecieron 32 de los baluartes más importantes enlazándolos con otros menos fuertes con fuerzas volantes. Para evitar las guerrillas se inundaron los alrededores, como aparece en la parte izquierda, a un lado y otro del Mark, con los que "se tejía un telaraña que iba a cazar a la mosca de Breda" ⁹⁴¹. Entre Terhagen y el puente de barcas sobre el Mark se hizo un dique de 1500 pies para impedir el aprovisionamiento de la plaza por barcas.

Cada Maestro de Campo construyó sus fuertes adaptándose al terreno. En octubre, los sitiados empezaron a tener ya dificultades, con la presencia de Mauricio en Made.

La línea de contravalación partía desde el puente de barcas, junto al cuartel del Barón de Baglioni, en el cuadro, a la izquierda del árbol que sobresale.

Tal fue la fama del sitio que visitaron al ejército sitiador príncipes de toda Europa: entre ellos destaca el de Polonia, Ladislao Segismundo, que llegó el 30 de septiembre, y a quién Spínola obsequió espléndidamente.

El príncipe de Polonia manifestó "que habían echado suertes los dos mayores capitanes, Spínola y Mauricio, y que en ellas se perdería la reputación del uno" ⁹⁴².

A parte de algunas escaramuzas de los sitiados y de un intento de salida por la puerta de Terhagen, el día de Navidad por la noche, que fue rechazada sin más consecuencias por el Conde de Ysenburg, los sitiadores tuvieron que afrontar la llegada de las fuerzas de

Mauricio de Nassau a Made, quien después de considerar inútil el auxilio se decidió, por fin, a intentarlo aprovechando la despedida del príncipe de Polonia.

Mauricio se proponía ocupar Costerhout a unos 10 km. de Breda, pero Spínola al tener noticia de la aproximación de Mauricio envió al Barón de Beauvois con unos mil infantes y quinientos caballos a fortificarlo. Spínola, por su parte, ocupó sin tardanza un terreno movedizo y pantanoso entre Teteringen y Terheijden, por donde Mauricio podría enviar provisiones en carros hasta la laguna y desde allí, en barcas, a la villa ⁹⁴³. Luego desplegó sus tropas en un gran llano y esperó a Mauricio durante dos días, colocando en varias alturas la caballería y en un cerro siete piezas de artillería y la infantería tras ellas. Mauricio no aceptó la batalla y Spínola, después de mandar construir cinco fuertes y cerrar con trincheras el espacio que las separaba, se retiró ⁹⁴⁴. La verdadera intención de Mauricio era apoderarse por sorpresa del castillo de Amberes, pero después de haber fracasado se retiró a los veintidós días de su llegada, con sus

quince mil hombres. El 23 de abril de 1625 murió Mauricio, según parece del disgusto ante este fracaso⁹⁴⁵.

Sucedió a Mauricio, como Stathouder, su hermano Enrique Federico de Nassau que no cejó en su empeño. También Felipe, Conde de Mansfelt, reunía un ejército con ingleses y alemanes que no pudo emplearse porque la peste terminó con él en Geertruidenberg.

Spínola, por su parte, demostraba una capacidad de trabajo sobrehumana, vestía menospreciando las galas, estuvo dos días sin comer, durmió muchas veces en un carro o barraca de algún soldado, sin mirar la comida. Recibía con igual ánimo las noticias buenas y las malas para mantener las esperanzas de los soldados y estaba atento a los recursos de los orangistas⁹⁴⁶.

El tiempo fue extremadamente frío en los primeros meses de 1625, dificultando los abastecimientos y haciendo muy penosas las guardias⁹⁴⁷.

Hubo dos salidas importantes que parece reflejar el cuadro en último término. Una tenía la finalidad de tomar Torre Mocha⁹⁴⁸. Era una pequeña posición

defendida por 25 borgoñones. Al amanecer del 11 de marzo, el de Nassau arremetió con 2.000 hombres "dió el petardo, rompió la puerta de la iglesia y degollo a la guardia della, que eran los quatro" ⁹⁴⁹. Los demás se defendieron valientemente y aunque el enemigo rompió la puerta de la torre y la rodeó, los defensores disparaban a mansalva, hasta que los holandeses

"trucaron esta expugnación en la del fuego y ahumadas....(pero) el viento favorable llevaba el fuego a la otra banda, y el se exalaba y esperzia por las ventanas de la torre, o por su inclyto valor, cubiertos todos con el humo y sin ser vistos, assestaván con balas, piedras, sillares mas a su salvo al enemigo..." ⁹⁵⁰,

que por miedo a que viniese Spínola, pues ya se había hecho de día, se retiró con muchos muertos y heridos. Siendo este cuartel el más débil de nuestro campo y... "lo ocasionava una Burguiera, por quien tal vez podia llegarse...(el Marques) plantó una buena batería y se libro deste cuydado" ⁹⁵¹.

La otra acción fue a media noche del 15 de mayo.

Salieron seis mil hombres, precediéndolos los mosqueteros ingleses y doscientos coseletes guiados por el coronel inglés Francis Vere. A la retaguardia iba la artillería gruesa y al flanco la caballería, con el fin de acometer el cuartel del Sargento Mayor Carlos Roma en Terheiden, en donde observamos el humo del combate. Al ser informado el Marqués mandó aviso a Paulo Baglioni y al mismo Carlos Roma ⁹⁵². Los italianos, cuyo capitán era "Carlos Romo, Sargento mayor del Lataro, gentil soldado, y del valor que fue preciso para el trance, si bien aora descuydado (aunque advertido muchas veces)" ⁹⁵³, fueron atacados por el dique de Geertruidenberg antes de amanecer, cada soldado con dos granadas para arrojarlas en los reductos. Arrollaron a la ronda por medio de las granadas la cual, sin embargo, pudo "dar arma" y, también, a otras defensas que estaban descuidadas. Los italianos se retiraron a una estrella fortalecida, que tenía una gruesa culebrina "que barría el suelo hasta las pajas" ⁹⁵⁴. Sin embargo, los ingleses pusieron la arcabucería detrás del reducto para defender a los que

pasaban más adelante, ganaron las media luna que cubría la puerta del fuerte y trepando con pies y manos por el muro llegaron a poner sus banderas en éste último reducto. Cuando los italianos, que defendían las trincheras del dique de Zevenbergen, comenzaron a abandonarla, Carlos Roma envió al Capitán Camilo Felice con su compañía, que no pudo detener a los que huían. Viéndolo Roma, tomó una rodela y espada en mano arrastrando a su gente "el dique descombraron con estrépito tan grande" ⁹⁵⁵ que atemorizó a los holandeses y les quitó los puestos conquistados, retirándose en buen orden. Un recio temporal impidió que el ruido alertara a otros cuarteles. Entre los italianos perecieron 3 capitanes, 4 alféreces y 300 soldados. Los holandeses dejaron banderas, armamento y entre los muertos un coronel, dos tenientes, ocho capitanes y 80 hombres con varios carros con muertos y heridos ⁹⁵⁶.

También, los sitiados pretendieron inundar el campo del sitiador y destruir los cuarteles, desviando el curso del Mark mediante un dique junto a Sevenberge

(Zevenbergen), (en el lienzo hacia el ángulo inferior izquierdo, encima del cuartel de Roma), y al formar un lago facilitar el aprovisionamiento ⁹⁵⁷. Sin embargo, el intento fue un fracaso, porque el agua salió hacia la villa y abriendo las esclusas "llevo tras sí medio reducto" ⁹⁵⁸.

El aprovisionamiento fue el grave problema con que tuvo que enfrentarse Spínola. Las provisiones venían de tierras lejanas, mediante cuatrocientos carros, aunque su defensa se montó con tanta pericia, que los holandeses no pudieron interceptarlos ⁹⁵⁹. Pero consiguieron provocar un incendio en la iglesia de Ginneken, (en el cuadro a la derecha siguiendo el curso del Mark, a partir de la plaza), que servía, al efecto, de almacén de harina, y crearon tan gran escasez que los extranjeros empezaron a saquear y arrastraron a los mismos españoles ⁹⁶⁰.

Dandose cuenta Enrique Federico de la inutilidad de sus esfuerzos, el 27 de mayo puso fuego a sus alojamientos de Dongen y se retiró de noche hacia Langestraet. También, por entonces, visitó las obras de

fortificación el Duque de Baviera, pero aunque quedó admirado contaba que el Rey de Francia no creía posible la victoria del Marqués.

La retirada de Enrique Federico había sido en parte determinada por un mensaje que él mismo enviara a los de la villa, con dos villanos para más seguridad, preguntando cuántos días les permitían resistir los alimentos que conservaban. Uno de los mensajeros, que era el mismo doble espía utilizado por Mauricio, entregó el mensaje a Spínola que le descifró y al encender once veces las luces en la torre, que era la señal convenida, entendieron que les quedaban víveres para once días ⁹⁶¹.

El Marqués consultó entre sus allegados sobre si esperar o no a que fueran ellos los que propusieran la rendición y Enrique de Bergh y bastantes más le aconsejaron que fuera él quien diera el primer paso, porque "la fortuna de la guerra era mudable e inconstante. Que assi como los Olandeses podian los nuestros otro día mirarse en trance como aquel, que no olvidasse la templaça con que el Mauricio, y el Enrique

se avian portado en tales casos" ⁹⁶². El Marqués siguió esta opinión tan honesta y "conforme a su humor" ⁹⁶³ y por medio del Conde Enrique de Bergh, escribió a Justino diciéndole que, si dentro del tercer día no se entregaban, no habría misericordia. Al serle mandadas las cartas originales interceptadas, escritas en cifra y transcritas, Justino prometió tratar si se le concedían condiciones honrosas.

El 31 de mayo, a las siete de la mañana, salió el Conde Enrique de sus cuarteles, acompañado de la nobleza y del secretario de S.M. y del Marqués, encontrándose con los diputados de Breda, entre los que se estaban Juan van Aerlssens, Dyden, Capitán de la Guardia del Príncipe de Orange, el Burgomaestre y por último el Coronel Hauterive. El 1 de junio, El Capitán Dyden llevó al Marqués dos copias del acuerdo que está fechado el 2 del mismo mes. Entre otras condiciones, entre las más honrosas que solían concederse, el que salieran

"los soldados que están de guarnición en la ciudad que son tres mil quinientos, con sus armas,

cuerdas encendidas, balas en boca, y cajas templadas y los Alféreces con sus banderas tendidas, junto con los demás oficiales, ingenieros y gente de artillería y los dependientes de todos ellos, con sus haciendas y familias y se les den carros y barcas para ello, los cuales volverán a enviar luego" ⁹⁶⁴,
perdón general a los "Burguiesses", dos piezas de artillería, dos morteros, todos los muebles de Mauricio y libertad recíproca de los rehenes ⁹⁶⁵.

La capitulación fue firmada el 2 de junio de 1625 ⁹⁶⁶. Tan benignas condiciones no quedaron sin murmuración por los soldados que sabían de las dificultades de los de la villa y el tesoro que perdían ⁹⁶⁷. Pero entre otras razones estaba la de desembarazar lo más rápido posible el ejército del Rey, que tanto se había entretenido en Breda ⁹⁶⁸, que tenía que acudir a otras necesidades y la gran cantidad de armas y municiones que dejaban. Así el Marqués prohibió a sus soldados decir nada a los que saliesen, burlándose de ellos, juzgando que se debía usar

modestamente de la victoria ⁹⁶⁹.

Salió Justino de Nassau de Breda por la puerta de Bois-le-Duc el día 5 de junio, jueves, con tres mil quinientos hombres y diez caballos muy flacos ⁹⁷⁰. Puede ser que los escuadrones que se ven arriba de la plaza de Breda, en el cuadro, representen esta salida. Justino iba en medio de la infantería, a caballo, acompañado de Carlos Felipe Le Conte, uno de los rehenes que se intercambiaron para hacer el trato, así como por su familia, un hijo de Manuel de Portugal, dos hijos naturales de Mauricio y otros dos de Justino ⁹⁷¹. Precedía a todos el Conde Enrique de Bergh con cinco escuadrones de caballería para conducir hasta Geertruidenberg a los vencidos. Cada coronel o capitán iba delante de su compañía o regimiento, que desfilaba a banderas desplegadas y tambor batiente. "Gentil tropa en verdad, ahora se considerassen las personas, o las armas, que resplandecían más que los nuestros, porque estuvieron mejor... alojados y a mejor fuego, y no los había faltado pan hasta el día que salieron" ⁹⁷².

Spínola acompañado de los nobles de su campo

esperaba en el cuartel del barón de Balançon, encima de la copa del árbol que sobresale en el centro, saludaba a cada uno de los capitanes y al llegar Justino, según testigos presenciales, ambos jefes se apearon de sus caballos ⁹⁷³. Spínola "acompañado del Neoburg, y de los nobles de su campo y agasajando y recibiendo no solamente con honor... pero loando su valentia y la constancia de su defensa dilatada" ⁹⁷⁴, saludó cortésmente al Gobernador de la plaza, venerable en sus canas, loando la valentía y la constancia de su defensa dilatada ⁹⁷⁵ y "bolviendo ellos a saludarle con semblante y palabras que declaravan su constancia: inclinaron modestamente las banderas. No se oyó ninguna voz afrentosa de parte a parte; callados se sonreyran" ⁹⁷⁶.

La nueva de la victoria se conoció en Madrid el 15 de junio por carta que envió la Infanta al Rey a través de don Fernando de Guzmán ⁹⁷⁷. Según Alvice Corner no se vieron mayores manifestaciones de júbilo desde el día de Lepanto. Se cantó el Te Deum en todas las iglesias. Se atribuyó el triunfo a la "fuerza

invencible" de los españoles y Olivares declaró en presencia del embajador veneciano "que se había logrado la victoria contra el mundo entero" ⁹⁷⁸.

La Infanta hizo poner en la iglesia principal una magnífica lápida que rezaba así:

AMBROSI - SPINCLAE

VIGILANCIA

BREDA

EXPUGNATA

y en carta fechada en Breda a 21 de junio, decía:

"Espero abra llegado ay la nueba de la merced que nuestro Señor nos a echo de darnos a Breda, esta se escribe dentro della y cyerto que de cabo del mundo se pudiyera benyr a ber lo que aquy se a trabajado y lo que a echo el marques que nunca los romanos an echo otra cosa como esta que asta sus enemygos no lo pueden negar. Byen merece mercedes y gracyas, como lo escrybo al rey" ⁹⁷⁹.

El sitio "duró nueve meses, nueve días y nueve horas" ⁹⁸⁰. "Hasta 1637 duró la embriaguez del triunfo de Breda" ⁹⁸¹, pues fué entonces cuando la tomaron

definitivamente los rebeldes y no muy dignamente para nuestras armas, por cierto.

Se escribieron multitud de relaciones ⁹⁸² y Calderón, antes de que pasara un año después de finalizar el sitio, escribió el drama "El sitio de Breda", y debía tener información de primera mano, pues por entonces guerreaba por aquellas tierras. Debió de inspirarse -según Vosters- en el drama de Lope, "Asalto a Matrique", a su vez basada en el manuscrito del capitán Alonso Vázquez. El momento que representa "Las Lanzas" es el final de la obra de Calderón en que Justino dice:

"Aquestas las llaves son
de la fuerza y libremente
hago protesta en tus manos
que no hay temor que me fuerza
a entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no ha sido trato,
sino fortuna que vuelve
en polvo, las monarquías

más altivas y excelentes".

y respondió Spínola:

"Justino, yo las recibo
y conozco que valiente
sois; que el valor del vencido
hace famoso al que vence" ⁹⁸³.

También Lope ⁹⁸⁴ escribe sobre este éxito del Marqués y muchas serían las citas literarias referentes al sitio que, exhaustivamente, recoge la admirable obra de Vosters.

EL CUADRO DE LAS LANZAS

Noticias del cuadro

La obra más conocida sobre el tema la realizó Velázquez. Debió de iniciarse la ejecución del cuadro de "Las Lanzas", como la de los demás destinados al llamado "Salón de Reinos" del Palacio del Buen Retiro, entre 1633 y 1634. No antes de 1633 ya que en este año tuvieron lugar las batallas de Rheinfelden y de

Constanza y no después de septiembre de 1634, pues entonces tuvo lugar la de Nordlingen que por su importancia debería estar incluida entre ellas ⁹⁸⁵.

No debió de sufrir deterioro importante tras el incendio de 1640 del Palacio del Buen Retiro ⁹⁸⁶, y en el inventario de Carlos II figuraba todavía allí entre los de Pereda y uno de Leonardo, tasado en 500 doblones: "Otra del mismo tamaño (cuatro varas de largo, tres y media de alto) y marco dorado del Marqués de Espínola reziviendo las llaves de una plaza, original de Diego Velázquez" ⁹⁸⁷. En 1772 ya se encontraba en el nuevo Palacio siendo sustituido por uno de Juan de la Corte en la "antecámara del la Infanta", habiéndose confundido al personaje principal a quién se consideraba como el Marqués de Leganés ⁹⁸⁸. En el inventario de Carlos III se encontraba en la "pieza de vestir" del cuarto del Rey y era tasado en 120.000 reales, con el título de "Entrega de llaves de una plaza" ⁹⁸⁹.

El primer catálogo del Museo del Prado de 1819 titulaba a este lienzo "El Marqués de Espínola

recibiendo las llaves de un plaza de Flandes". En el de 1828 se le da el nombre a la plaza, Breda ⁹⁹⁰. Con dos millones de reales es la obra más valorada de Velázquez en 1834, pero el "Pasma de Sicilia", de Rafael valía el doble ⁹⁹¹. Como vemos el tema ha dejado de tener importancia hasta principios del XIX pero no así la cotización siempre en aumento.

En 1952, se realizó una limpieza concienzuda del cuadro y se halla en buen estado de conservación ⁹⁹².

Con sus 3,07 metros de altura y 3,67 de anchura es el cuadro de mayores dimensiones que ha pintado el artista.

La apreciaciones a lo largo de los años han sido muy variadas. Es, seguramente de las primeras, la Silva Topográfica de Manuel Gallegos, publicada en 1637 y que refiriéndose a esta obra dice:

"Su pintura divina
taciturno poema, muda historia
los sentidos domina,
y reyna en la memoria" ⁹⁹³.

Sorano, embajador florentino, lo cita entre las

doce obras que el Conde Duque habia mandado hacer para el Salón de Reinos ⁹⁹⁴.

De 1646, es el soneto ⁹⁹⁵ que dedica al cuadro Manuel de Faria y Sonsa.

Palomino hace una breve alusión a esta obra: "En este tiempo (entre 1644 y 1648) pintó tambien un cuadro grande, historiado de la toma de una plaza por el señor Don Ambrosio Espínola, para el Salón de las Comedias en Buen Retiro, con singular eminencia" ⁹⁹⁶.

Antonio Ponz decía en 1772: "Es mucha la verdad de este cuadro cuyas figuras son del tamaño del natural y asimismo la facilidad con que está hecho, con otras excelentes cualidades" ⁹⁹⁷. Confunde a Spínola con Pescara.

En 1780 escribía Antonio Rafael Mengs a Ponz: "...el bellissimo quadro... que representa la rendición de una Plaza, ... Contiene esta obra toda la perfección que era susceptible el asunto, y no hay cosa, exceptuando las hastas de las lanzas, que no esté expresada con el mayor magisterio" ⁹⁹⁸.

De Ceán solo tenemos estas palabras, en su

Diccionario de 1800: "un quadro grande que representa la entrega de una plaza al marques de Pescara con figuras del tamaño del natural, que parecen retratos"⁹⁹⁹, pero en su "Diálogo sobre el arte de la pintura", publicado en Sevilla en 1819, hablando de "Las Hilanderas", "La Familia de Felipe IV" y "Las Lanzas" exclama en boca de Mengs: "veo andar los caballos de Velázquez... y percibo la respiración en los retratos"¹⁰⁰⁰ y en su "Historia del arte de la pintura", de 1825, alaba el "acorde y armonía de las partes con el todo"¹⁰⁰¹.

En 1843, Richard Ford en su "The life of Velázquez" decía: "his historical pictures are pearle of great price; never were knights and soldiers so painted as in the Surrender of Breda"¹⁰⁰².

Dentro de la crítica más actual hay opiniones que la colocan como "La obra capital de Velázquez". Tal es la opinión de Cruzada Villaamil, aunque posteriormente se valora en general más sus últimas obras. Así para Tormo, es "el capolavoro de la primera mitad de la vida de Velázquez"¹⁰⁰³, y es el punto central cronológico

y estilístico de la obra de Velázquez ¹⁰⁰⁴. Pero "Las Meninas" y "Las Hilanderas" suelen ser las preferidas.

En relación con los cuadros de historia hay muchas opiniones muy favorables. Para Lefort es "una de las páginas más vivas que ha producido la pintura de historia", porque "ninguna se deja leer y penetrar mejor; ninguna es más sincera y elocuente por la clara sencillez de su ejecución". Para Michel, "como cuadro puramente histórico, es un modelo que jamás ha sido igualado". Según Mayer es "el mejor cuadro de historia que se ha pintado" ¹⁰⁰⁵. Justi ¹⁰⁰⁶, el Marqués de Lozoya ¹⁰⁰⁷ y también Eugenio D'Ors ¹⁰⁰⁸, valoran muy positivamente el cuadro.

El momento, dentro de la obra de Velázquez, se sitúa poco después de su primer viaje a Italia, que "representa el decidido abandono del tenebrismo" y "el primer paso en pro de la perspectiva aérea" ¹⁰⁰⁹, como se puede observar en "La Fragua de Vulcano" y que fue posible después de conocer "in situ" muchas de las obras de los venecianos. Así se explica el "ambiente" con que están rodeados los retratos al aire libre del

Príncipe Baltasar Carlos y del Conde-Duque de Olivares

¹⁰¹⁰.

Iconografía

El acontecimiento que evoca el cuadro es el momento de la rendición. Podía haber escogido la escena de Spínola ordenando el sitio o ante el último y desesperado esfuerzo de los orangistas para socorrer a los sitiados ¹⁰¹¹. No le preocupa a Velázquez demasiado los acontecimientos bélicos, que coloca en último término. Es el momento en que el vencido entrega las llaves de la ciudad al vencedor, que ni Saxl ni López Rey habían visto reflejada en ninguna relación del sitio ¹⁰¹², y que sin embargo, sí citan fuentes coetáneas aunque poco fidedignas históricamente ¹⁰¹³: "y entregaron luego las llaves de la fortaleza". Desde luego, no era costumbre, por entonces, en los Países Bajos. En un primer plano se ven dos grupos de soldados, holandeses a la izquierda y españoles a la derecha, mientras en el centro los dos jefes se

saludan.

Los grupos están dispuestos holgadamente, con naturalidad y se abren en círculo para permitir el encuentro de los dos generales.

El grupo español, más compacto, se encuentra limitado por Spínola a la izquierda y el caballo del Marqués, que casi sólo permite ver un racimo de cabezas de la camarilla de Spínola. Detrás, los piqueros con sus picas al aire vuelven las espaldas al grupo, excepto dos. Una bandera inclinada y jaqueada rompe la verticalidad de las lanzas. Un escudero parece sostener el caballo de Spínola y mira arrogante al grupo holandés. Al extremo derecho, un soldado vestido de gris con chambergo de pluma blanca y que algunos consideran el retrato de Valázquez ¹⁰¹⁴. Entre los altos personajes que acompañan a Spínola, se ha pretendido descubrir retratos de los que la historia cita. Así, Céspedes dice que

"avia en el campo, con Espínola esclarecidos Capitanes el de Belasco, y el de Córdova, que se partio aora a Milán, el Conde Enrique, el Conde

Hanholt, don Carlos Coloma, el de Beauvois, el de Isemberg, el Barbaçon, y Valançon, Ballon, el Iudici, Lataro, don Iuan Niño de Tavora, don Iuan Claros de Guzman, don Francisco Medina..." ¹⁰¹⁵, y más adelante que atendía "Espinola a su vista en el quartel de Balançon acompañado de Neoburg...", ¹⁰¹⁶. En el grabado de la plaza y el sitio, último de los que acompañan la obra de Hugo aparecen los nombres de los cuarteles: "Caroli Roma; Paulli Ballionij, Baronis Beauvoixij, Comitiss Anholtini; Baronis Belanconij; Magistri Equitum; Comitiss Isenburgici" ¹⁰¹⁷. En otro lugar cita a Enrique de "Berghe" (Berg) ¹⁰¹⁸ y al de Nassau (Juan de Nassau Siegen), que según Sánchez Cantón y Allende-Salazar, apoyándose en un retrato de Van Dyck ¹⁰¹⁹, sería el caballero calvo con armadura inmediatamente detrás del caballo. Aunque para Justi es el Príncipe Wolfgang de Phalz-Neoburg y, por otra parte, identifica como Alberto de Arenbergh, barón de Balançon, comandante de la caballería flamenca, al anciano que está detrás de Spínola ¹⁰²⁰, mientras para Lozoya podía ser el Conde Enríque de Berg, del que hay

en el Prado un retrato de Van Dyck ¹⁰²¹. Según la Comedia de Calderón acompañaban a Spínola, en el acto solemne, don Francisco de Medina, el Marqués de Barbazón, el Conde de Berg, don Fadrique de Bazán y don Gonzalo de Córdoba ¹⁰²². En cambio, no parece ofrecer dudas la cabeza de don Carlos Coloma, peinada con copete de rostro alargado y grave ¹⁰²³, del que también se conserva un retrato de Van Dyck. Para Allende-Salazar y Sánchez Cantón la cabeza pintada de frente, detrás y algo a la izquierda del pretendido Juan de Nassau, recuerda el retrato de Don Manuel Frocas Pereira, Conde de Feria, obra atribuida a Van Dyck ¹⁰²⁴. También consideran que el soldado que, situado detrás de Spínola, lleva un mosquete al hombro, semejante a una figura de la "Vista de Zaragoza" y que a la vez aparece en "La familia de Mazo", puede ser el retrato de éste último ¹⁰²⁵. El personaje con bigote que está detrás de Spínola podría ser el Marqués de Leganés ¹⁰²⁶.

Las veintinueve picas del fondo, de las cuales cuatro están torcidas y el resto verticales, son

reflejo de la disciplina de los tercios españoles, aunque ya en aquellos años se daba más importancia al fuego que a las armas blancas.

La bandera jaqueada, blanca y azul, es la de la tía abuela del Rey, la Infanta Isabel Clara Eugenia, que murió en 1633, antes que empezara Velázquez su cuadro, y quizás se puso como homenaje a quien había contribuido más a la rendición que el mismo rey ¹⁰²⁷.

El caballo es el mismo en el que cabalga Felipe IV en su retrato ¹⁰²⁸, y está pintado con igual cuidado que cualquiera de los personajes anteriormente citados ¹⁰²⁹.

Hay una cartela, en el ángulo inferior derecho, en donde Velázquez pone su firma y la fecha.

El grupo de holandeses porta dos alabardas y tres picas cortas y están más próximos al espectador que el de los españoles. El capitán de blanco, que está frente a nosotros con la cabeza inclinada, parece mandar guardar silencio a otro que susurra algo a su espalda ¹⁰³⁰. Según las narraciones históricas, acompañaban a Justino "su mujer e hijos, al de Don Emanuel de

Portugal, y dos naturales del Príncipe Mauricio" ¹⁰³¹. Céspedes, más preciso, cita dos hijos de Justino y los coroneles ¹⁰³². Refiriéndose a los hijos de Justino y al de Don Manuel, el Marqués de Lozoya supone que puedan ser los tres inmediatamente detrás de Justino, dos de perfil, uno de ellos detrás del caballo y otro de frente vestido de azul muy claro, que puede ser el hijo de Don Manuel de Portugal ¹⁰³³. Sin embargo, todos ellos están en una posición poco favorable al retrato, quizás por no disponer el pintor de otros modelos que los de simples soldados ¹⁰³⁴. Uno de los holandeses, vestido de verde y con mosquete al hombro, mira al espectador y es un claro retrato. Para algunos es Alonso Cano ¹⁰³⁵.

Según Iusepe Martínez, Cano estuvo en Madrid, en 1634, fecha de la ejecución del cuadro. Sin embargo, es extraño que se le haya situado en el grupo de los enemigos.

El caballo, que se contrapone con el de Spínola, sería el de Justino.

El lugar del encuentro era el "cuartel de

Balançon" cuartel de Teteringen, según Céspedes ¹⁰³⁶, en "el espacio que havia entre la Villa y la interior trinchera" ¹⁰³⁷, y como veremos en una situación distinta a la que lo colocó Velázquez, tanto en orientación como en distancia a la ciudad de Breda. De todas formas, no se adivina la fortificación y sólo se aprecia la elevación del lugar que nos permite contemplar todo el llano. Según Hugo, había dos hileras de soldados que hacían calle con sus picas ¹⁰³⁸, que en el cuadro solo hacen calle, en todo caso, a la columna de holandeses que se ve marchando entre Justino y Spínola. El encuentro se realiza, sin embargo, exteriormente a la formación. Todo ello y más que veremos, nos indica que si bien, en líneas generales, Velázquez ha procurado atenerse a los hechos históricos, no se ha preocupado excesivamente de ellos.

Pero lo más importante del cuadro es la entrega de las llaves por Justino de Nassau a Ambrosio Spínola. Una vez apeados del caballo y descubiertos, Justino avanza hacia el Marqués para entregarle la llave de la ciudad y parece que va a arrodillarse y decir unas

palabras de súplica, con gesto "contrariado y hasta enrojecido" ¹⁰³⁹ y como dice Rey "with a slow and heavy tread" y la faz "weather-beaten... where the eyes are heavy with fatigue" ¹⁰⁴⁰. Justino, que tenía diez años más que Spínola, representa en el cuadro menos edad ¹⁰⁴¹. Había muerto en 1631 y no habiéndole conocido nunca, pudo haber utilizado grabados (hay dos retratos suyos, hechos por Jan van Ravesteyn, que hoy se conservan en el Rijksmuseum de Amsterdam) ¹⁰⁴², además de descripciones orales y por no tener seguridad, probablemente, dejó su fisonomía un poco escorzada ¹⁰⁴³. Viste una gran golilla y un amplio jubón, con enormes botas ¹⁰⁴⁴, en tonos "gold and brown" ¹⁰⁴⁵ y una banda naranja.

Contrasta con esta figura la de Spínola, que lleva armadura pavonada y damasquinada en oro ¹⁰⁴⁶, reflejando el sol, que para Sentenach es la que vestía el rey en Fraga ¹⁰⁴⁷, y con la banda carmesí ¹⁰⁴⁸. El Marqués va al encuentro y retiene al vencido, antes de que se arrodille, poniéndole una mano en el hombro con un gesto "mezcla de distinguida elegancia, innata

generosidad y de sutileza italiana" ¹⁰⁴⁹. La esbeltez y el "visage pâle" ¹⁰⁵⁰ de Spínola, le da un aspecto aristocrático y "a courtly smile on his pale, intelligent face" ¹⁰⁵¹, que refleja la manera de ser de su persona. Loando la valentía y la constancia de su "defensa dilatada" ¹⁰⁵² parece estar diciendo los versos que pone en su boca Calderón, ya citados, para quitar la amargura de tan mal momento.

El retrato del Marqués, el mejor que se ha hecho de Spínola, podría estar basado en un boceto que le hiciera cuando le acompañó en 1629 a Italia, en donde le contaría detalles del acontecimiento que luego recuerda Pantorba, ya que en septiembre de 1630 murió y su edad parece la que tenía en 1625 ¹⁰⁵³. Posiblemente se ayudó de algunas copias de retratos que le hicieron Rubens, Mierevelt o Van Dyck, el último de los cuales le hizo varios. Pero el de Rubens del Museo de Brunswick, que para la Trapier es el más parecido ¹⁰⁵⁴, carece de la dignidad caballeresca que le insufló Velázquez. No parece posible, desde luego, que la cabeza fuera pintada de memoria, como afirma

Sentenach ¹⁰⁵⁵, siendo tan expresiva. Para Rey, sin embargo, lo que no es probable es que hiciera un boceto en el viaje, porque lo hubiera citado Pacheco en su obra, y la vida que refleja el retrato es semejante a la que tiene el de Justino, que todos están de acuerdo en suponer sacado de una copia ¹⁰⁵⁶. Hay, en la colección del Duque del Infantado de Sevilla, un retrato que refleja mejor la personalidad que tiene el de Velázquez ¹⁰⁵⁷: hombre de corazón generoso, con virtudes de mecenas, protector del arte y de las letras, según sus contemporáneos, como cuenta la Condesa de Yebes ¹⁰⁵⁸.

Para Serrullaz, ¹⁰⁵⁹ Velázquez "evoca la antinomia existente entre dos razas profundamente opuestas; la española y la flamenca". Por un lado, se ve la lealtad, la arrogancia, el desinterés de Spínola y de los españoles que le acompañan, "llenos de prosapia, impasibles y altivos". Por otro lado, está Justino de Nassau, menos aristocrático, pasivo, junto a la falta de elegancia de los soldados holandeses. Más aún, Stirling piensa que el artista "había querido

hacer resaltar con cierta malicia el contraste entre los dos campos; a un lado, castellanos de la mejor facha; al otro, zafios holandeses, de cabezones descomunales, que miran con aire de sorpresa estúpida,..." ¹⁰⁶⁰.

Entre los dos generales, se ve desfilando a la guarnición y detrás una formación de españoles con sus picas. Poco después se descubren trincheras y fortificaciones, quizás las del Conde de Isemburgen en Terhagen, del recinto interior. A la izquierda hay un gran incendio, alrededor del cual hay soldados y banderas. La situación, según después veremos, es la del cuartel de Paulo Roma ¹⁰⁶¹, en donde tuvo lugar el último episodio sangriento que relatamos anteriormente.

El último término es un amplísimo paisaje, con la ciudad humeante en el centro, encima de la cabeza de Spínola. A su izquierda el lago o inundación artificial del polder Vucht, cruzado por el dique negro en prolongación de la cabeza del caballo de Justino; pasando el cual, al otro lado, se encontraba el cuartel de Teteringen, donde tuvo lugar el acontecimiento de la

parte superior del cuadro. A la derecha, se ve serpentear a los ríos Mark y Aa, este último, más próximo a nosotros. Se aprecian las tricheras y reductos del recinto interior con numerosas tropas. A su izquierda, atravesada por la punta de la alabarda vertical, se encuentra un incendio de una torre, que quizás sea la de Oosterhout ¹⁰⁶² o Torre Mocha ¹⁰⁶³, cuyo relación se detalló más arriba.

En la ciudad, se puede adivinar los cinco hornabeques. El del Castillo, en prolongación de la bandera borgoñona entre las cabezas de los dos jefes. El más alejado, correspondiente a la salida de Bolduque, (Bois-le-Duc), fue por donde salió la guarnición. Del castillo sale una alameda que conduce a la bifurcación del Dique Negro y que lleva a la Casa de placer (parece un islote) ¹⁰⁶⁴.

El paisaje está tratado sumariamente, casi como un mapa ¹⁰⁶⁵, pero las figurillas del fondo reflejan toda la picaresca militar de entonces ¹⁰⁶⁶. Todo el cuadro es un verdadero hervidero de anécdotas dentro de su unidad ¹⁰⁶⁷. Caballos, armas, indumentaria militar,

están traducidos con la exactitud de un técnico ¹⁰⁶⁸.

El dibujo topográfico del sitio ha podido tener varias fuentes, de las que pudiera disponer Velázquez, ya que la fama que alcanzó, condujo a ser reproducida copiosamente, sobre todo por las artes gráficas. En los inicios de los años treinta había dos grandes representaciones topográficas del sitio, una con el Marqués de Leganés con un rótulo en la mano derecha explicativo y otro con la visita de la Infanta a Breda, además de una pequeña ¹⁰⁶⁹.

Según Borelius, la fuente utilizada por Velázquez fue el grabado final de la "Obsidio Bredana" de Hugo de 1626, sin que explique porque rechaza otras fuentes posibles ¹⁰⁷⁰, como los grabados que la Infanta encargó en 1628 a Jacques Callot y los tres cuadros de Peeter Snayers, del Prado, dos de ellos, ya en el Alcazar en 1636, enviados por Isabel Clara Eugenia a Felipe IV ¹⁰⁷¹. Todos ellos, como el de Velázquez, tiene la misma orientación, pero representaban la entrada de la Infanta. También, interesaba a Callot descubrir el asalto de los orangistas a los cuarteles

de Terheijden ¹⁰⁷², por lo que Velázquez, sin tener en cuenta la rosa náutica que colocó Callot, o por comodidad, no varió el mapa y situó el encuentro en un lugar entre el O.N.O. y N.O. de Breda y aproximadamente a seis kms. y medio de la ciudad, cuando debió ocurrir a unos tres kms. de ella ¹⁰⁷³.

Tampoco parece acertar Velázquez en el "ambiente nebuloso de Flandes", que antes citamos. La luz y los colores de "Las Lanzas", nunca se dan así en el paisaje ¹⁰⁷⁴. Más bien, el paisaje es como el de sus últimos cuadros ecuestres, pintando en el estudio y no al aire libre ¹⁰⁷⁵. Sin embargo, lo que importaba a Velázquez y a los que contemplaban entonces el cuadro, no era el verismo, el "color local", sino las proezas humanas y el dramatismo de las escenas ¹⁰⁷⁶.

La pincelada es fluida, con una técnica que empezó a usar poco después de volver de Italia ¹⁰⁷⁷, pincelada siempre con transparencias cromáticas ¹⁰⁷⁸, pero a veces se detiene demasiado en minuciosos detalles ¹⁰⁷⁹. Hay que diferenciar la técnica de los primeros planos, que "se pintan de la manera unida, con

las superficies lisas" a la de "los personajes de los planos más alejados, (pues) según se van distanciando..., su pincelada va siendo más separada, su toque más fluido y discontinuo y las formas más abocetadas" ¹⁰⁸⁰, creando así la evocación de la atmósfera y de la lejanía a través de la perspectiva. Son, "toques francos o sútiles, casi impresionistas" ¹⁰⁸¹, o pinceladas "largas y simples" ¹⁰⁸², con las cuales se construyen las cabezas dando el pigmento luminoso con rápidos toques y a menudo dejando ver el grano de la tela. Algunas de ellas están tan sumariamente hechas, que no son sino impresiones de luz y sombra, mientras que otras están construidas con el mayor cuidado y precisión ¹⁰⁸³. Hay un equilibrio en este momento, que se va a romper en su última manera a favor de la mayor libertad y toque impresionista, y que ya advertía Gracián cuando decía de Velázquez que "dió en pintar a lo valentón (y no) pintar a lo suave y pulido" ¹⁰⁸⁴. Palomino advierte que de cerca su pintura está "aborronada, golpeada y pastosa" ¹⁰⁸⁵, aunque de lejos se vea con la debida unión y dulzura.

Más tarde, Louis Abel de Bonafous habla de su "pinceau fier... une touche énergique" ¹⁰⁸⁶. También Richard Ford destaca su técnica pictórica ¹⁰⁸⁷.

La disposición emocional y el valor expresivo de un cuadro depende, en parte, de la disposición de las líneas ideales, cuidadosamente disimuladas por el artista.

En Las Lanzas destacan especialmente horizontales, verticales y diagonales ¹⁰⁸⁸. Las verticales más evidentes son las lanzas, la pata del caballo en primer término, la pierna derecha de Spínola y una alabarda holandesa, que producen un sentimiento de elevación. También, las horizontales, como la línea de fortificaciones encima de la cabeza de los generales, los mosquetes que sostienen al hombro un soldado español a la derecha y otro holandés a la izquierda, y la línea del horizonte, producen una vigorosa expresión dramática ¹⁰⁸⁹ y un sentimiento de calma y meditación ¹⁰⁹⁰, contrastando la quietud de los personajes con la tensión espiritual del momento.

Las diagonales, como la bandera jaqueada de la

derecha, la espada y brazo de Justino o la pata derecha del caballo, son sensiblemente paralelas a las diagonales del cuadro y al relacionarse con el marco, dan "un aspecto de nobleza y de perfecta unidad, muy en armonía con la naturaleza del asunto" ¹⁰⁹¹. Pero si todas estas se encuentran en un plano paralelo al del cuadro, hay otras típicamente barrocas como la lanza del soldado holandés de espaldas y en primer término, la figura inclinada de Nassau, el humo a la izquierda o el cuerpo curvado del caballo, también en primer término ¹⁰⁹².

Por otro lado, hay también amplias curvas que se relacionan en este "friso horizontal.. primer término cerrado y concreto" ¹⁰⁹³, que forman holandeses y españoles. Así, por ejemplo, el arco apuntado que forman los dos generales, o el formado por el caballo de Spínola y el de Justino, pero que si dan algo de variedad y movimiento, es insignificante en relación con el predominio de las rectas.

"Su dibujo siempre tan sólido, da a sus figuras una corporeidad perfecta de forma que pesen sobre la

tierra, sin las fáciles imprecisiones gratas al gusto barroco" ¹⁰⁹⁴.

Lo primero que destaca en la obra de Las Lanzas es la simplificación pictórica de planos, que debe a Tintoretto, en el contraste entre "las tintas fuertes y profundas, las grandes superficies de color en el primer plano... el segundo plano, más bajo, con sus tintas claras y delicadas, rosas, de un azul pálido y crema y el fondo más tenue y vaporoso todavía" ¹⁰⁹⁵. En estas grandes superficies cromáticas contrapuestas, hay una riqueza enorme de matices ¹⁰⁹⁶.

El paso de tonos está matizado, con modulaciones casi musicales, en un colorido total fino y armonioso ¹⁰⁹⁷. Es una "symphonie neuve d'ocres et de verts... qui se déploie dans un vaste espace baigné de lumière grise" ¹⁰⁹⁸. Esta contraposición se da, también, en cada plano. En el grupo holandés, "les trois notes dominantes sont le vert, le jaune et un blanc exquis, qui s'harmonisent avec les tons du groupe opposé" ¹⁰⁹⁹.

Para Justí, solo ha trabajado con "colores

locales, ricos, jugosos y delicados y transparentes a un mismo tiempo" ¹¹⁰⁰, aunque como hemos visto la "localidad" era la de los paisajes españoles. El último plano, con amplias superficies frías, azul verdosas en el campo de batalla, confundido después con el cielo nubloso, azulado y de gris humo ¹¹⁰¹, sirve de fondo a las cálidas figuras de primer plano, con sus sombras de un pardo rojizo, especialmente las del caballo bayo y cuadralbo que se funde con el terreno ¹¹⁰². También, la riqueza de brillantes tintas claras, amarillas, ocre, azules, verdes, rosas y púrpuras, fluidamente dadas.

Ortega se extraña de esta riqueza de cromatismo, "insólita en Velázquez...(pues) su tendencia a hacer predominar la gama fría implica descreimiento en el color" ¹¹⁰³, que empieza a usar entonces por influjo de los cuadros del Greco ¹¹⁰⁴.

La luz, en función del espacio, viene de la izquierda y siendo la rendición a las nueve de la mañana, vendría del Este, pero al situar Velázquez la escena al N.O. de la plaza, quiere decir que viene del

Norte, lo cual es físicamente imposible ¹¹⁰⁵. Tampoco, como dijimos anteriormente, es así en el paisaje, por estar hecho el cuadro en estudio ¹¹⁰⁶. Sin embargo, sabe emplear magistralmente las luces y las sombras para "tener vulto" los objetos naturales e indicar sus distancias relativas ¹¹⁰⁷.

Ha procurado poner puntos luminosos, como en el colete blanco del supuesto hijo del rey de Portugal, iluminado por el sol, brillos en armaduras, bordaduras de oro sobre seda, capa casi blanca de la figura del pretendido autorretrato de Velázquez, banderas, etc. "El foco de luz más intenso se halla en el centro del primero y segundo plano, por el que desfilan las tropas y dan un fondo claro a los protagonistas" ¹¹⁰⁸. Hay una correspondencia de notas oscuras y claras entre un lado y otro ¹¹⁰⁹, y de contrastes entre la claridad tintorettiana del soldado holandés del fondo con la sólida masa de los vencedores ¹¹¹⁰, o la abierta luminosidad del fondo con el juego de luces y sombras del primer plano, en "ritmos que se desenvuelven en tensa correlación" ¹¹¹¹.

La perspectiva aérea articula toda la composición en profundidad y anchura uniendo el último, medio y primer término ¹¹¹², gracias al juego de luces y color que introducen al ojo, en suaves graduaciones en profundidad, hacia la lejanía ¹¹¹³. Es un descubrimiento coetáneo al de los pintores holandeses y ni Van Goyen ni Ruisdael, podrían haber dado una vista más espaciosa del campo de batalla ¹¹¹⁴. Las figuras se encuentran rodeadas de ambiente que penetra en ellas ¹¹¹⁵, gracias a la utilización adecuada del "claro y oscuro... porque sabía muy bien el efecto que hace el aire interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparecer distantes los unos de los otros" ¹¹¹⁶. En esto reconoce Mengs que Velázquez es superior a Tiziano ¹¹¹⁷.

En el primer plano aparecen dos compactos grupos laterales de extensión semejante y "uno central más pequeño y diáfano, el de los dos capitanes saludándose sobre luminosa lejanía" ¹¹¹⁸. Son dos grupos fuertemente opuestos ¹¹¹⁹, equilibrados en las proporciones humanas y en la colocación dentro del

espacio, que dan fuerza al cuadro ¹¹²⁰. No hay hieratismo en esta simetría de las masas, porque yuxtapone una asimetría que la compensa ¹¹²¹. La composición general decrece hacia la izquierda y domina el grupo de vencedores, ya que las picas contribuyen a prolongar, en cierta manera, la masa de los españoles hasta la parte superior del cuadro y su nutrido conjunto domina a las dos alabardas y tres picas de los holandeses ¹¹²². Éstos son menos numerosos y están en sombra por no disponer el pintor de modelos, pero más próximos al expectador y de volumen semejante, por todo lo dicho ¹¹²³. Sin embargo, mientras en uno de los grupos solo hay cabezas "sostenidas pictóricamente por el ingente cuerpo de un caballo" ¹¹²⁴, el de los españoles, en el de los holandeses es de cuerpos enteros. La masa del caballo se contrapone en el otro extremo con las dos figuras de mayor tamaño de la composición ¹¹²⁵. Las correspondencias no sólo son de masas, sino también de actitudes y figuras ¹¹²⁶; los dos soldados con mosquete, el joven de espaldas detrás del caballo de Spínola con el capitán holandés vestido

de blanco, en cada extremo, que miran al espectador, los dos caballos, el humo sobre los holandeses con la bandera jaqueada, etc.

Pero toda este equilibrio de masas se concentra en el grupo central de los dos generales y aparece "una muesca, el fondo de la V velazquina, donde, como no podía menos, hay un rompimiento luminoso" ¹¹²⁷, donde aparecen con claridad los valores barrocos ¹¹²⁸. Con ello "se consagra el vacío central como eje de la composición. Todo circula en este cuadro, en ritmos dinámicos" ¹¹²⁹. Hay pues un equilibrio entre el espíritu clásico y el barroco. En el primero destacaríamos la ausencia casi de ejes diagonales, la falta de movimiento fuerte (hasta el caballo se mueve con parsimonia), la serenidad de toda la imagen. En el segundo, la libertad técnica, la audacia y saber de claroscuros, sobre todo a la izquierda, y la grandiosidad del conjunto ¹¹³⁰. Quietud y dinamismo se armonizan como signo del barroco velazqueño. Las lanzas son como vidrieras que distancian el horizonte, haciendo que la escena de rendición actúe sobre

nosotros y el fondo pueda desvanecerse en su infinitud

¹¹³¹.

Pero no cabe duda que hay vivas diagonales que mantienen unida y dinámica la composición, interiorizándose, corriendo paralelas o internándose en la distancia. Las más obvias son las de los soldados holandeses de espaldas en primer término y el del mosquete al hombro del soldado español, interceptada por la establecida por los dos caballos, o las paralelas subrayadas por las armas al hombro de los soldados español y holandés ¹¹³².

Es más, las paralelas, corriendo a lo largo de la fila frontal, se abocinan en función de la distancia ¹¹³³. Tenues columnas de humo sirven para marcar jalones y permitir distinguir el alejamiento de los diversos planos ¹¹³⁴.

Mientras los personajes del fondo se aproximan, los del primer plano se apartan para dejarnos ver a los protagonistas y a los principales personajes de cada séquito ¹¹³⁵. El caballo en primer plano con su escorzo, la redondez de sus ancas y su mismo movimiento

sosegado, imprime un movimiento en profundidad contrapuesto al del caballo del grupo holandés ¹¹³⁶, en una composición elipsoidal ¹¹³⁷. El movimiento tranquilo y apacible de los dos generales que forman un arco como vimos, y a lo lejos el lento subir del humo, representados con toda fidelidad, contribuyen a eternizar el instante ¹¹³⁸.

El ojo es atraído inmediatamente por el grupo central, la riqueza de los pigmentos en las indumentarias militares de los generales, el rompimiento de luz detrás de ellos y las mismas lanzas españolas que conducen al ojo pesadamente hacia abajo. Luego, tímidamente, nos aventurameos a la "corona" de príncipes y generales españoles y al caballo. Hay una diagonal que nos sacaría del cuadro, la bandera jaqueada, pero de nuevo las lanzas nos impulsan hacia abajo y el contorno curvo del caballo de Spínola nos lanza catapultados, a través de los pardos rojizos, ocres verdosos o claros, hacia el grupo holandés y especialmente al joven vestido de blanco e iluminado por el sol. Luego, de nuevo, el soldado de espaldas con

su pica inclinada tiende a sacarnos del cuadro, pero vuelven las alabardas a bajar nuestra mirada hacia la figura que nos contempla y de ahí, ascendemos por los humos bélicos, al inmenso paisaje azul-verdoso y, nuevamente, al centro, con una señalada concentración del interés en las figuras principales y gradual subordinación en las demás ¹¹³⁹.

Las miradas no se fijan, por lo general, en el acto de rendición, como haría un pintor cualquiera. Únicamente lo hacen el viejo coronel y quizás el caballerizo de Spínola, el soldado holandés de espaldas y uno de los tres jóvenes que acompañan a Justino; los demás miran en distintas direcciones, porque la atención se concentra en el oído ¹¹⁴⁰. Mientras dos personajes en los extremos y los supuestos Carlos Coloma y Juan de Nassau miran al espectador. Esta diversidad y entrecruzamiento de miradas da mayor amplitud al escenario ¹¹⁴¹. Pero las de los que miran al espectador, se valoran especialmente en la composición, como queriendo que seamos testigos del solemne acto. Sobre todo el soldado holandés de la

izquierda, que parece un personaje de comedia calderoniana, lanza al público en un aparte el comentario de lo que sucede, comprometiendo al espectador a asistir, también, al acontecimiento ¹¹⁴².

Aparte de lo dicho y del círculo abierto como por una orden, arrojando a los generales, la concentración está, sobre todo, en el silencio casi milagroso de la escena, que eterniza un instante.

Aún con relativamente pocos personajes en el primer plano, el cuadro da sensación de muchedumbre y al mismo tiempo de la importancia del acontecimiento ¹¹⁴³. Las innumerables figuras del fondo, solo apreciables en fotografía, nos revela toda la picaresca marcial ¹¹⁴⁴, que nos comenta la literatura de la época.

Hay que destacar ante todo la unidad y sencillez de la composición ¹¹⁴⁵ y Velázquez la concibe "no tanto como una distribución de formas y colores en un plano, cuanto como una distribución de elementos en la profundidad del espacio" ¹¹⁴⁶, no con la visión espacial renacentista articulada por planos

superpuestos en profundidad, sino que "se anima con un movimiento unificado en el sentido de la profundidad"¹¹⁴⁷. Puso de acuerdo algo aparentemente inconciliable, la composición plana y "la penetración espacial como centro de gravedad-vacío-de la obra"¹¹⁴⁸, y esto gracias a su dominio de la perspectiva aérea. En tanto que pintura plana está, a su vez, perfectamente armonizada¹¹⁴⁹.

También hay una armonía cromática determinada por las tonalidades calientes y oscuras, en la parte inferior, y contrarrestada por los tonos fríos y claros, de la superior. Ya hemos comentado los valores de la línea y el juego entre las verticales y horizontales o entre la línea recta y la curva¹¹⁵⁰.

Para Moreno Villa, el secreto de la composición está en una aspa, frecuente en las composiciones barrocas, pero en sentido vertical, y aquí en el horizontal y en profundidad. Los forman los dos caballos por un lado y los dos grupos de lanzas por otro¹¹⁵¹, que para Rey se traducen en el holandés de

espaldas en primer término y el español con mosquete al hombro ¹¹⁵², y para Lozoya en el mismo holandés de espaldas, Justino y los jefes españoles ¹¹⁵³.

Lafuente Ferrari concibe el esquema como una gran curva, cuyos extremos macizos están en la grupa del caballo de Spínola y en el soldado holandés ¹¹⁵⁴.

Según Cirlot, una de las características generales de Velázquez es la carencia de esquemas triangulares o piramidales dominantes ¹¹⁵⁵. No hay empleo de grandes líneas sesgadas, de las profundidades oblicuas a lo Tintoretto, pero sí aborda el problema de la lejanía y de "la profundidad por la perspectiva aérea" ¹¹⁵⁶.

Según Camón es la más equilibrada de sus composiciones, de sereno clasicismo. Busca correspondencias de masas y colores, compensaciones en actitudes y figuras. El "primer término cerrado y concreto y el fondo abierto a los infinitos. Los ritmos se desenvuelven en tensa correlación" ¹¹⁵⁷. Juegan dos valores compositivos, la masa de personajes concebida como un friso horizontal y la profundidad del fondo, que confieren la tensión que vitaliza a este cuadro

1158 .

Este muro de soldados se refuerza por las lanzas pero la ventana abierta del abrazo de Spínola sirve de contraste y es signo de barroco velazqueño: quietud y dinamismo ¹¹⁵⁹. Precisamente para evitar el estatismo de los grupos encontramos el dinamismo del caballo ¹¹⁶⁰.

El proceso creador

Una vez asignado el tema o elegido por él, Velázquez inició seguramente un largo y previo estudio compositivo. Era un tema ajeno a su temática habitual y además histórico. Aunque el contacto en el viaje a Italia con Spínola le hubiese dado una serie de preciosas anécdotas acerca del acontecimiento y le influyeran grabados y reproducciones que viera en Italia ¹¹⁶¹, no le bastaba su imaginación, no muy brillante según algunos ¹¹⁶², y necesitaba de modelos, tanto de carácter documental (mapas poliorcéticos, cuadros topográficos y descripciones del sitio y de la

rendición), como de tipo compositivo, que le ayudaran para la invención de una obra histórica de muchos personajes ¹¹⁶³.

En relación a los de tipo documental, ya hemos hablado respecto a los mapas o cuadros topográficos en que pudo inspirarse. Por otro lado, en su biblioteca, cuando murió, poseía libros de carácter militar e histórico como el Arte militar de don Carlos Bonieres (Zaragoza, 1644); dos tratados de fortificación (uno de ellos del arquitecto J. Fusti Castriotto), Delle guerra di Fiandra, por Pompeo Giustiniani (Amberes, 1609) y varios mapas y tratados de cartografía ¹¹⁶⁴. El de Giustiniani no le pudo servir para la descripción del acontecimiento por ser anterior al sitio, pero es muy probable que manejara la versión española de Hugo que hemos citado, o la misma de Céspedes puesta en prensa en 1634 ¹¹⁶⁵.

Son numerosos los modelos compositivos que se aducen. En cuanto a la composición general, hay una gran unanimidad en dar un valor primordial a Bernard Salomon en su pequeña estampa de Abraham y Melchisedec

incluida en los "Quadrins historiques de la Bible", que el canónigo Paradin había publicado en 1553 y cuya dependencia ya señaló Paul Jamot, en 1934 ¹¹⁶⁶. Este libro lo utilizó Velázquez para la Túnica de José. Hay otra estampa, también del mismo tema, según Marten de Vos, que se publicó en el "Thesaurus Sacrarum historiarum" de Geerard de Jode en Amberes, en 1579. Velázquez, probablemente, utilizó ambas fuentes, aunque el cuadro esté, seguramente, más inspirado en el último. Abraham es el modelo exacto para Justino y se acerca mucho Melchisedec para el de Spínola ¹¹⁶⁷. Hay actitudes parecidas en soldados del primer término holandés, alrededor del caballo de Justino. Sin embargo, según la Gottlieb, cuando Velázquez utiliza un grabado, sólo lo hace si es idéntico a lo que quiere representar, en este caso el entendimiento de antiguos adversarios y por eso muy alejado del encuentro de Abraham y Melchisedec. Existe otro grabado, con la imagen para la Concordia, en el "Emblematum Liber" de Alciato, que expresa perfectamente lo que buscaba Velázquez ¹¹⁶⁸.

También, se han apuntado obras de Rubens, con posible influencia general, como el encuentro del Cardenal Infante con el Rey de Hungría la víspera de la batalla de Nördlingen ¹¹⁶⁹, pero dicho cuadro se hizo con posterioridad al de Velázquez ¹¹⁷⁰; o el de Jacob y Esaú, que en tiempos de Velázquez estuvo en el palacio de Madrid ¹¹⁷¹, y el de Abraham y Melchisedec, subastado por los años 50 en el New Bond Street, de Londres ¹¹⁷².

Esta influencia flamenca en la obra de Velázquez es clara como en la de los demás pintores del Salón de Reinos, que se inspiraron, en general, en grabados de Stradanus ¹¹⁷³.

Pero no es menor la influencia de los pintores italianos. Para Mayer, la manera de disponer los términos y en la distribución de los valores sigue enteramente los principios de Tintoretto ¹¹⁷⁴ y, también, se cita como precedente el "Encuentro del Emperador Otto con San Nilo", de Domenichino ¹¹⁷⁵, o el tapiz de Lorenzo el Magnífico escribiendo al Duque de Calabria ¹¹⁷⁶.

Tampoco se olvidan las influencias nacionales, siendo el Greco el más solicitado, o el mismo Pereda que agrupa idénticamente los personajes, para el "Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz" ¹¹⁷⁷.

Las mismas fuentes clásicas han podido servir de base. No la batalla de Alejandro ¹¹⁷⁸, imposible de ser conocida por Velázquez, al descubrirse mucho después, pero sí la Columna de Marco Aurelio, que seguramente vió en Roma ¹¹⁷⁹.

El grupo de españoles parece inspirarse en el Greco, ya sea en el San Mauricio, con los grupos de fondo en donde se aglomeran las cabezas, bien personificadas, de los capitanes que tienen su origen en las miniaturas bizantinas, y en el recurso de las banderas y de las lanzas del fondo para producir la sensación de ambiente ¹¹⁸⁰. Ya en el "Expolio" ¹¹⁸¹ o aún en el mismo "Entierro del Conde de Orgaz" con su plantel de cabezas en el aire ¹¹⁸².

La entrega de las llaves y el grupo holandés estaría inspirado, según Angulo, en el "Centurión en Cafarnaum", del Veronés ¹¹⁸³, aunque no parece muy

probable, por haberse adquirido por la Corte española en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, muy posterior a "Las Lanzas" ¹¹⁸⁴.

Las lanzas, han sido también muy prolíficas en antecedentes. Así el mismo "Expolio" del Greco ¹¹⁸⁵, o el "Martirio de San Mauricio", rechazado de plano por Mayer, pues esas mismas lanzas se encuentran en la "Rendición de Juliers", de José Leonardo y es detalle que se encuentra en las formaciones militares de entonces, pudiendose citar con mayor razón la "Alocución del Marqués del Vasto" de Tiziano ¹¹⁸⁶, u otras muchas, como en "Les misers et les malheurs de la guerre" de Callot ¹¹⁸⁷.

El caballo, para Angulo, es el "grande" de Durero o quizás esté tomado de la tercera estampa del "Sitio de Breda" de Callot ¹¹⁸⁸ y su introducción, en primer término, tomado, como dice Soria, del "Abraham y Melchisedre" de Rubens.

Todo ello no empaña su maestría, compostura y originalidad. Como decía Palomino hablando de Alonso Cano, <<Hagan otro tanto, que yo se lo perdonaré>>

¹¹⁸⁹.

Sólo tenemos dos dibujos de Velázquez en la Colección de la Biblioteca Nacional a lápiz negro, uno del soldado que está casi oculto por el caballo, y al dorso la figura de Spínola ¹¹⁹⁰, que parece ser indudablemente suyo, y otro del mosquetero al hombro ¹¹⁹¹, que ya es más dudoso. Por otro lado, en la Sección de Dibujos del Louvre, hay uno que representa un caballo visto por detrás, con varias figuras al fondo ¹¹⁹², que parece ser suyo. De otros bocetos, que se ha pretendido que eran de Velázquez, no hay ningún fundamento serio que permita suponer su autoría ¹¹⁹³.

Pero una cosa es que dedicara mucho tiempo a pensar en la composición y otra que hiciera muchos bocetos de ella. Hay un gran trabajo para lograr la composición, que resta espontaneidad, sencillez y gracia y que advertimos en otras de sus obras.

Según Beruete, Velázquez no sabía componer, solo sabía retratar ¹¹⁹⁴.

Estemos o no de acuerdo con Beruete, lo cierto es que en las radiografías hechas de la pintura en el

Museo Nacional de Estocolmo y aún a simple vista ¹¹⁹⁵, la figura de Spínola ha sido repintada cuatro veces. En las primeras, en posición más erguido. Las lanzas eran en un principio banderas en dos filas, unas verticales y otras inclinadas y paralelas. El caballo sufrió tres posiciones, y toda la composición era más compacta ¹¹⁹⁶. Todo ello, nos lleva a pensar con López Rey, en que la composición parece haber sido realizada directamente sobre el lienzo ¹¹⁹⁷.

Como ya se advirtió, Velázquez no dió importancia excesiva al suceso bélico en sí, sino "en las reacciones que provoca en los protagonistas" ¹¹⁹⁸. Es el "subjetivismo velazqueño". Coloca la batalla al fondo de un escala minúscula, como "a back drop" ¹¹⁹⁹ y escoge el momento de la rendición. El sitio había sido una escuela de estrategia y Spínola había concebido las más honrosas condiciones de rendición como homenaje al valor.

Esta preocupación por el hombre muestra el temperamento de Velázquez: su infinita bondad, que le hace mirar con tanta humanidad y comprensión a los

hombres, pero también a los animales y a las cosas¹²⁰⁰. Pero no hay emotividad en este pintor escéptico, a lo más, una simpatía quijotesca, hacia Spínola¹²⁰¹. Su personalidad se manifiesta en su "pintura serena, tranquila, sedante"¹²⁰², a pesar de que debía transparentar en ella la exaltación patriótica. Supo captar "lo que había de estelar, de excepcional, en el mundo de lo cotidiano"¹²⁰³, descubrió el espíritu en las "formas del vivir de todos los días"¹²⁰⁴, precisamente porque estaba centrado y supo "guardar las distancias" en el silencio de su vida retirada, incluso en el ocio, que le permitía su poca labor. E irradió desde su equilibrio la humanidad de su carácter. Pero también expresó el radical popularismo español. Las posturas quietas como cortesanas, de "Las Lanzas", es en los soldados no de hombres palaciegos, sino de caras tostadas y absolutamente populares, quietos y de pie como se encuentran aún hoy en una plaza de Carmona¹²⁰⁵. Es su pintura, un nuevo y especial clasicismo en que se realiza la "armonía entre fondo y forma, una concepción serena de la belleza dentro de la

observación naturalista, la dignidad constante de figura humana" ¹²⁰⁶.

Pero no hay que olvidar que está centrado también en la época barroca, que vive y que, quizás, sea quien mejor la represente, en esa estética "de salvación del individuo, que frente al ideal renaciente que aspira a la belleza ideal del arquetipo, exalta, como valor máximo, la existencia del hombre concreto de carne y hueso, pero de alma inmortal" ¹²⁰⁷. Es una estética en que se agudiza la conciencia de lo temporal, que significa un cambio profundo temático y cosmovisional, "viéndolo todo en la próxima y concreta realidad del espacio, aire y luz en que viven (hombre y cosas), cuya apariencia se traslada al lienzo como aspirando a eternizar un momento de sus existencia" ¹²⁰⁸, y que se patentiza plenamente ya en "Las Lanzas". En primer lugar, porque el cuadro se realizó de acuerdo con su destino y emplazamiento concreto y en relación al conjunto de la decoración, y en segundo lugar porque tras centrar la atención en la luz y color del fondo, a través de las figuras de Nassau y de Spínola, el

pintor ha buscado medios barrocos para atraer la atención del espectador como son las cabezas que miran¹²⁰⁹.

Y esto nos lleva a lo teatral del cuadro. La lentitud del abrazo, estas actitudes de escenario¹²¹⁰, están de acuerdo con lo que interesaba a los espectadores de entonces, "no el verismo del <<color local>>, sino las proezas humanas y el drama de las escenas"¹²¹¹. Pero es singular la falta de énfasis dramática del cuadro, en relación con la mayoría de los otros cuadros del Salón de Reinos. Todas las figuras son humanas y normales en la unidad de actitud y pensamiento¹²¹². Es indudable la relación de la pintura con la obra de Calderón, escrita poco después del acontecimiento y cuya última escena es el tema elegido por Velázquez¹²¹³. Sus relaciones con su generación cultural, lo demuestran los retratos de Góngora y Quevedo. Coincide, también, con la comedia de Calderón, no sólo en la temática, sino aún en los detalles¹²¹⁴.

Así pues, en "Las Lanzas" se mezcla "el retratista

con el paisajista, el pintor de historia con el pintor de costumbres, el filósofo con el poeta, el fino psicólogo con el escrupuloso observador y, a la vez, el más puro idealista con el realista prodigioso" ¹²¹⁵ y, quizás, "la excelencia suprema sea su talento narrativo" ¹²¹⁶.

La misma ambigüedad o equilibrio que hemos podido observar en la polaridad barroquismo-clasicismo, nos aparece al hablar de los conceptos naturalismo, realismo y simbolismo.

El conjunto del cuadro es, para Angulo, la "plena sensación de la realidad vista" ¹²¹⁷, siendo el mejor ejemplo de realismo de la pintura occidental ¹²¹⁸. Los caballos, las armas, la indumentaria son insuperables en color y textura ¹²¹⁹, especialmente las botas de los dos jefes. "La sensación de <<ejército y paisaje>> se ha dado con suprema verdad y con insuperable belleza" ¹²²⁰, de tal modo que los demás cuadros del Salón de Reinos parecen "hacer teatro".

Pero la verdad no es, fundamentalmente, la física o la de los participantes en la acción, ni tampoco está

en la localización, circunstancias o efemérides del suceso, sino en el fuego de sentimientos que el pintor discierne en el suceso ¹²²¹, pues ya vimos como, por ejemplo, la luz o el color no se dan así en el paisaje.

Es, quizás, el retrato de Spínola el que mejor refleja esta intensa verdad de los sentimientos, caracterizando al <<hombre seguro y leal, la persona más sobria y prudente que había encontrado jamás>> Rubens ¹²²², y sus contemporáneos admiraron en él al hombre de corazón generoso y las virtudes de mecenas ¹²²³. Y, también, el trato humano dado por el vencedor a un enemigo que estaba a su merced ¹²²⁴, dentro del espíritu, como en el cuadro de Mayno del Salón de Reinos ¹²²⁵, de caridad, humildad, sentido heroico, de la merced y de la magnanimidad ¹²²⁶. Este sentido de magnanimidad no era corriente, seguramente, por aquel tiempo en Europa, aunque en España fuera familiar dentro del quijotismo tan popular que puede verse en escritores menos conocidos que Cervantes. Uno de ellos, fue Francisco Sánchez en su trabajo filosófico De multum nubili et prima, universali scientia quod nihil

scitur, impreso en 1581, en que muestra una gran simpatía por los problemas que se refieren a los "rights and wrongs" del vencedor y el vencido, con un espíritu semejante al de Velázquez ¹²²⁷.

Velázquez, dentro de la concepción de la época, piensa que "el pintor tiene la tarea de reproducir la pura naturaleza..." ¹²²⁸. Sólo ve el mundo de tejas abajo, no se entrega a sentimientos del alma, ni le importa lo metafísico, lo espiritual o los secretos del otro mundo. No se puede hablar de un sentido más profundo y por eso no se le puede comparar con el Greco. Cuando raramente pintó una escena religiosa, lo hizo de un modo totalmente humano ¹²²⁹. Consiguió pictóricamente unificar todos los detalles en una unidad global mediante la luz, pero luz natural, difusa y no metafísica como la del Greco ¹²³⁰. Parecen corroborar estas palabras toda la traducción de los historiadores del arte desde Carducho a Ceán Bermúdez, por poner un límite cronológico ¹²³¹.

Pero la crítica moderna matiza y contradice muchas de estas afirmaciones. Así Lopez Rey señala que pinta

naturalísticamente lo que ha visto o aprendido, pero lo pinta como si lo hubiera trabajado aquello mismo a través de su mente. Es, por ello, creativo y revela la polaridad de su religiosidad y mundanería, que es lo barroco y natural de su época ¹²³². Pero más allá se encuentran los que ven en Velázquez tanto o más que el "realista", el "simbolista", también de acuerdo con la cultura de la España que vivió. Para Gállego ¹²³³, este simbolismo lo podemos descubrir en relación con tres aspectos: dentro de la pintura de programa, en la interpretación simbólica del objeto real y, por último, en los sistemas de organización simbólica del cuadro, relaciones entre el personaje y composición. En relación al primer aspecto, el Salón de Reinos, con las victorias ganadas en todo el mundo por las armas españolas, junto con los trabajos de Hércules, símbolo de la Monarquía española, tienen una idea dominante: la glorificación del Rey, del Hércules español, explicando su práctica constante de esas virtudes y sus gloriosos efectos en el mundo ¹²³⁴.

En cuanto a la interpretación simbólica del hecho

real, se podía encontrar sentido en la fisiognomía, en los colores, etc. Sólo hablaremos de unos pocos elementos, especialmente relevantes. En primer lugar, del que ha dado nombre popular al cuadro, las Lanzas,

"emblemas del poder y justicia de España en los libros citados de Solórzano y de Mendo. El mismo Ortega cuenta, en relación con su carácter más que utilitario, que las lanzas españolas se cubrieron de llamitas en una batalla que sostuvieron victoriosas en Alemania" ¹²³⁵.

También son "un homenaje a la infantería española cantada en los bellos versos de Calderón <<y a mirarlos parecía, que espigas de acero daba, y que al compás que marchaba el céfiro las movía>>" ¹²³⁶. Son el símbolo de su disciplina, en su rígido paralelismo y a su vista late el corazón español ¹²³⁷.

En segundo lugar, estaría el caballo que "montado es símbolo de poder y detreza, de majestad heroica, y la bengala que los jinetes de Velázquez llevan en la diestra... demuestra el papel victorioso de esta bestia, considerada, con razón o sin ella, como muy

aficionada a las batallas" ¹²³⁸. Los validos se encargaban retratos ecuestres con el caballo en corveta, y en el cuadro de Leonardo vemos al mismo Spínola a caballo. En el que comentamos, quizás con un carácter mas crítico, de quien era primer pintor del rey, aparece de pie, pero el caballo, que es el mismo del retrato ecuestre del Rey, y la bengala, siguen recordándonos el poder y la destreza de quien era representante de las armas del rey en los Países Bajos. El mismo espacio del fondo del cuadro "es activo, como una visión global y fantástica del universo... su claridad es como un vuelo que saca al alma de la contemplación inmediata, y la lleva a éxtasis alejados" ¹²³⁹, dando con la mención de los valores eternos, la meditación del carácter contingente de la vida y de las cosas y evitando toda embriaguez del triunfo. Es, en definitiva, una filosofía estoica, senequismo en su traducción española ¹²⁴⁰.

En relación a los sistemas de organización simbólica del cuadro, tanto el de Velázquez como el de Mayno son una excepción dentro del conjunto donde

coexiste un primer término, como escenario y fondo. No hay nada de instantaneamente fotográfico en "La rendición de Breda", cuyo autor "disimula, bajo apariencias de naturalidad y de liberalidad, escondiendo todos sus trabajos, los informes y mensajes que tiene que dar" ¹²⁴¹. Sabe unificar el fondo de paisaje con las referencias históricas literarias y con sus propias informaciones recibidas en el viaje con Spínola, como con retratos de los principales personajes que aparecen, dando como resultado un todo único.

Por eso, todas la influencias que se atribuyen como base del cuadro de "Las Lanzas", deben integrarse en esta función simbólica, que trabajosamente Velázquez iría construyendo en su mente. Tres son las claves posibles de este simbólisto: el helenismo, la Biblia y el Islam ¹²⁴². La magnanimidad es una virtud que define Aristóteles, del que tenía Velázquez en su biblioteca "Las Eticas Políticas y Económicas" ¹²⁴³ y que refleja en "Las Lanzas". Así mismo guardaba una historia de Alejandro Magno de Quinto Curcio, que nos

recuerda "La Batalla de Dario y Alejandro en Iso", pero en la que sólo hay semejanzas en detalles, lanzas, el caballo que enseña las grupas al huir, dos personajes que se enfrentan. Aunque pudieran ambos utilizar la misma fuente, la vida de Alejandro, su espíritu es totalmente diferente, porque lo que representa Velázquez es una rendición y no una victoria absoluta.

Aquí Spínola se inclina ante el Señor de la Historia, poder superior, que nos lleva a la fuente más directa, la bíblica. Por eso, es probable que siguiera más a De Vos, que a Salomón. El sentido profundo del encuentro de Justino (Melchisedec), cristiano de otra Religión, no ya enemigo vencido, sino amigo convencido y ejerciendo un sacerdocio supremo, en nombre del cielo, es ofrecer las llaves a Spínola (Abraham), dándole entrada no sólo a la ciudad, sino a la Iglesia Mayor. El cambio de religión no es ya violento y está prefigurado por la Biblia. La salida, es la de los pastores protestantes y encima de la cabeza de Spínola se aprecia la silueta del templo. En un grabado que ilustra la gaceta de Verhoeven, divulgando la Rendición

de Breda, se ve el cielo abierto y en presencia de los soldados, un arcangel entrega las llaves a Spínola, como indicando la intervención divina ¹²⁴⁴, que confirman las cartas de Urbano VIII a la autoridades de Breda ¹²⁴⁵. "En el fondo no es otra cosa que la escena cristiana en que Cristo da las llaves de la Iglesia a San Pedro: <<Apacienta mis ovejas>> ¹²⁴⁶.

Pero el elemento religioso-militar, debe ceder el paso al elemento caritativo-religioso, pues según un grabado anónimo del Crucificado, en la "Vita Christi" del Cartujano ¹²⁴⁷, la cruz divide la escena en dos mitades, con dos grupos contrarios de amigos y enemigos. Sin embargo el despliegue militar está en los adversarios de Cristo. El caballo se encuentra en dirección inversa al de "Las Lanzas", pero en primer término, moviéndose y contraponiéndose con otro en segundo término. Hay picas y vacío central. Poco después, el autor trata del amor de los enemigos y recuerda cómo Cristo rogó al Padre por los que le crucificaban ¹²⁴⁸.

El tercer elemento es la tradición hispano-mora,

el ideal del hombre completo, su hospitalidad, valentía y magnanimidad (el fatá) que luego pasa a la caballería que <<es como manera de Sacramento>> (Juan Manuel), y que guardaban entre sí el cristiano y el moro en su convivencia necesaria, dentro de una misma categoría social. En conclusión, Velázquez no es un pintor realista sino idealista y pensador que junto al autodomínio aristotélico ¹²⁴⁹, ensalza la caridad cristiana y el fatá hispano-moro. Es, sobre todo, un cuadro de fondo humano, aunque tuviera influencia literaria y se ilustrara históricamente. No es "cuadro híbrido de tipo literario ni mera ilustración de una página de historia. Mucho menos un cuadro esteticista" ¹²⁵⁰.

En cuanto a su aspecto puramente militar, cabe señalar que aparecen en este cuadro unidos "el concepto de la lucha individual con que antes se describía la guerra, desde Homero, a una visión masiva de los ejércitos concebidos como un bloque bélico" ¹²⁵¹, que se hace patente en los retratos de los personajes del primer término y en las lanzas anónimas. Lo personal se

borrará definitivamente, con Goya, en "Los fusilamientos". Supo, además, expresar el aire de guerra, el clima de desolación, el frío, la niebla y el humo con ese aire triste, después de la batalla, que sólo pudo interpretar a través de la realidad oída¹²⁵².

Dentro de los cuadros del Salón de Reinos, había dos series de cuadros, los de tipo heroico y grandilocuente y aquellos que, en un tono más bajo, muestran un primer plano con el general y su séquito¹²⁵³. A los de ésta última clase, además de los de Pereda y Zurbarán, pertenece el de Velázquez.

También, podemos descubrir, además del alma de Velázquez y del mensaje que nos quiso dar, el resumen del "alma de su patria, que lucha con sus victoriosos Tercios, <<porque efectivamente, se unifique el mundo en su concepto de dignidad humana y de hermandad universal de todas las razas y pueblos>>"¹²⁵⁴.

LOS CUADROS DE SNAYERS

Noticias de los cuadros

Los tres lienzos del Museo del Prado se titulan la "Vista caballera del sitio de Breda", "Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda" y "Toma de Breda". Los dos primeros forman pareja y fueron regalo del Marqués de Leganés a Felipe IV. Del segundo se conoce positivamente que fue traído de Bélgica por el Marqués de Leganés. Se inventarían en 1636 en el Alcázar de Madrid y estaban situados, respectivamente, en la "pieza en que su majestad negocia en el cuarto de Verano" y la del "cuarto bajo antes de la del despacho" donde deben permanecer, al menos, hasta 1666. Del tercero se sabe que estaba en la Granja, por el inventario de 1746, y que en 1749 estaba en Aranjuez, junto a los citados. La "Vista" se tasó en 150 ducados en 1666 y se encontraba en la pieza primera de la priora en el año de 1686 y parece que allí estuvo acompañado del segundo, al menos hasta 1794, en cuyo año pasa la "Vista" al Retiro, mientras el segundo estaba en 1797 en el Castillo de Viñuelas ¹²⁵⁵.

De "Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda", existe una versión que, en el siglo XIX, estaba en la colección López Cepero (542) y que pertenecía, también, al Marqués de Leganés ¹²⁵⁶. El inventario del Marqués de Leganés, de 1655, cita "un quadro del sitio de breda, de mano de snayers, de bara y quarta de largo, y tres quartas de alto..." ¹²⁵⁷, que por sus dimensiones no debe ser ninguno de los citados.

La recuperación de la isla de Puerto Rico (1625.11.02)

Según afirma Ceán, Cajés se formó con su padre: "Aprendió con el su profesión, y llegó a ser en la corte uno de los mejores pintores" ¹²⁵⁸. Había estudiado varios años en Roma ¹²⁵⁹, seguramente hacia 1595 y antes de 1598 ¹²⁶⁰. Trabajó para la Corte, al menos desde 1608 y probablemente antes, siendo nombrado pintor del Rey en 1612, colaborando con Carducho en varias obras ¹²⁶¹.

Es uno de los seleccionados para contribuir a la decoración del Salón de Reinos con dos cuadros. Pero

muere precisamente el 15 de diciembre de 1634. Parece desprenderse de lo dicho por Nicolás de la Cruz que uno de ellos lo pudo terminar, firmar y fechar ¹²⁶². Seguramente el titulado en el Inventario de 1700 el "Marqués de Caderita con la Armada de España". Según Tormo, éste es uno de los perdidos en la francesada "pues lo principal eran los barcos" y está entre los asuntos señalados por el Comendador de Sorano como "La expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín, por el Marqués de Cadreyta" ¹²⁶³. Existe la coincidencia de que en el inventario manuscrito del Museo Napoleón existía un cuadro titulado "Marqués de Gaudieta llevando socorros a Cádiz", que podría confirmar esta hipótesis ¹²⁶⁴.

La "Recuperación de la Isla de Puerto Rico por don Juan de Haro" (73) fue atribuida a Castelo desde el Inventario de 1700 con el título "Don Baltasar Faro quando los españoles se arrojaron al Albis" ¹²⁶⁵, pasando por Ponz ¹²⁶⁶, Ceán ¹²⁶⁷, el mismo Tormo ¹²⁶⁸ y los Catálogos del Prado hasta 1949. María Luisa Caturla, por fin, lo atribuye a Cajés ¹²⁶⁹.

Sin embargo, como la misma señora demuestra, este cuadro no está terminado por Cajés y deben tener una importante participación en su factura Luis Fernández ¹²⁷⁰, y Antonio Puga ¹²⁷¹, sus discípulos. Así mismo, Angulo descubre que hay muy poco de él "en los rasgos generales de los modelos y en las actitudes", aunque razonablemente se pueda atribuirle la composición ¹²⁷².

Esto quiere decir que la atribución a Cajés solo se sostiene por eliminación de los otros cuadros y autores, y el tema por la débil razón de Tormo de que lo principal son los barcos y por la algo más importante de Caturba del parecido del fondo del cuadro con el de la Bahía (de Fuego) de Puerto Rico, que pudo copiar de algún "apunte o pays" ¹²⁷³.

Hay que reconocer que, excepto en el alargamiento de las figuras el cuadro que comentamos, no recuerda a ningún otro de Cajés, ni en el gusto por la blancura y suavidad de las formas, ni en el moldeado mórbido, ni por las telas que se estiran caprichosamente "como si fuesen una materia blanda y gelatinosa" ¹²⁷⁴.

La composición se parece mucho a la comentada de Castelo y nos remitimos a ella. Únicamente añadiremos que el paisaje es muy hermoso con las verdes olivas de la vegetación sabiamente fundidos en los ocre y pardos del terreno. Da una sensación de paisaje real, "visto", mejor logrado en la escarpaduras que el de Castelo. Probablemente se le puede atribuir a Puga que "pintaba <<países>>" ¹²⁷⁵.

En cuanto al color, Don Juan de Haro con amplio sombrero está vestido en siena tostada destacando muy poco del paisaje, sin que impida la sensación de ser, éste, un telón de fondo para los personajes de primer término. Solo hace destacar la banda carmesí, el sombrero ocre claro, la medias grises y las valonas y mangas blancas con adornos dorados ¹²⁷⁶.

Los retratos de los dos protagonistas se recortan claramente sobre el paisaje. El que habla con Don Juan de Haro, probablemente Don Juan de Amézquita, que tuvo una destacada participación en la defensa, viste en más elegante gama de grises, con una banda "vino Burdeos", mangas y medias entre ocre y amarillo, o en palabras de

Madrazo "jubon y medias amarillas, colete y gregüescos cenicientos, valona, lazos verdosos con encaje, sombrero y banda roja" ¹²⁷⁷.

Los soldados, que inmediatamente persiguen a los holandeses que huyen hacia sus embarcaciones, muestran una cierta variedad de tonos donde dominan rojos y amarillo, aunque apagados, sobre el fondo claro y grisáceo de la playa y el mar que continúa casi ininterrumpidamente hacia el cielo, bordeando la isla.

El dibujo de los personajes es desigual. Aceptable en los protagonistas, de calidad en la figura que espera en la barca la llegada de los que huyen, mediocre en la de los soldados, y como dijimos muy bueno en el paisaje.

La técnica es más suelta que la de Castelo. Menos detallista en los adornos, mas abocetado en las hojas y mejor fundidos los personajes y el paisaje, aunque sin lograrlo plenamente.

El hecho militar que conmemora, se inició el 24 de septiembre de 1625 cuando una parte de la escuadra holandesa, tras el fracaso de Bahía de Todos los Santos

y compuesta de 17 velas, apareció ante San Juan. Muy poco antes, había sido nombrado gobernador Don Juan de Haro, quien tuvo que retirarse con apenas 200 hombres al Castillo de San Felipe del Morro. Desembarcó el enemigo el 26 y 27, no en el Boquerón como anteriormente, sino en el puerto cerca de la Puntilla. El 28 empezó a atrincherarse alrededor del Castillo. Su general "Bondo y no Henrico" (Boudewijn Herdrickszoon) envió una carta el 30 ultimando al gobernador a rendirse ¹²⁷⁸. Don Juan le contestó gallardamente y los holandeses pretendieron rendir el Castillo por el hambre, aparte de acercar las trincheras y utilizar las piezas de artillería.

Don Juan de Haro mandó algunas salidas contra las trincheras y consiguió del enemigo dos lanchas con las que procurar los abastecimientos. El 16 se ganó el fuerte del Cañuelo. Visto lo cual, el general holandés mandó otra carta el 21 amenazando quemar la ciudad y sus alrededores, si no se rendían, siendo respondido convenientemente. Una vez que el enemigo empezó a cumplir su palabra habiendo quemado ya 46 casas, como

describe el cuadro en el lado derecho, el gobernador

"ordenó al capitán Joan de Amezquita que con 150 soldados saliese al campo y embistiese á el enemigo hasta hacerle retirar. A este tiempo se hizo lo mismo por el puente, y por una y otra parte se dieron tan buena maña, que... se retiró tan á tropel el enemigo y con tanta cantidad de gente, que unos sobre otros se arrojaban á el mar á ganar sus lanchas y naos..." ¹²⁷⁹.

Este es el momento cumbre que representa nuestro cuadro. Don Juan de Haro, manda el ataque al capitán Juan de Amezquita. En segundo plano los soldados se acercan a la playa mientras parecen embarcar apresuradamente algunos holandeses en las barcas que les llevarían a sus navíos; una de ellas, ya llena, boga hacia ellos. Más lejos se enfrentan uno y otro bando. Este hecho tuvo lugar el 22 de octubre, a las diez de la mañana. El 23 mandó Don Juan sacar 3 piezas de artillería, plantándose en la Puntilla cerca de las naves, de noche y disparando en batería contra la capitana, a la que se deshizo la popa y dañando también

a la almiranta. Quizás, tengan que ver con esto los disparos que desde un fuerte se hacen contra las naves, a la izquierda de la cabeza del Gobernador. Hasta el 2 de noviembre no salieron las naves holandesas, a excepción de una de 500 toneladas que tuvo la mala fortuna de encallar. La artillería las despidió disparando desde cuatro plataformas, pero al darse "fuego en el cartucho", cargando una pieza, mató a un soldado e hirió al gobernador "por todas las partes del cuerpo y así herido y de fuego que le dió en la cara se animó diciendo: Ea hijos que no es nada, nadie deje de acudir a su cargo" ¹²⁸⁰ y se retiró por su propio pie, continuando desde la cama ordenando lo preciso para apoderarse de la nave encallada.

Según afirma repetidamente Larrosa, testigo presencial de los hechos, hubo más de 400 muertos por parte del enemigo y de "los nuestros murió el Sargento mayor Garcia de Torres, cuatro artilleros... y seis soldados..." ¹²⁸¹.

El paisaje puede representar, supuesto que se haya valido de algún grabado o dibujo del lugar, los

acantilados de la Puntilla, que se mete hacia las embarcaciones y el cerro del Calvario donde plantaron los holandeses seis piezas contra el Castillo. Y a la derecha, parte del caserío de la ciudad ¹²⁸².

La defensa de Cádiz (1625.11.08)

Noticias del cuadro (195)

La empresa de decorar el Salón de Reinos del Buen Retiro tiene a Zurbarán como uno de los protagonistas, solicitado ya por el mismo Conde-Duque de Olivares o quizás por Velázquez. Se le encarga la "Defensa de Cádiz contra los ingleses". Sin embargo, la falsa atribución a Eugenio Caxés de los antiguos inventarios pasa por Ponz, Ceán y los antiguos catálogos del Prado, hasta que Longhi ¹²⁸³ lo atribuye a Zurbarán y Mayer le sigue aunque dubitativo: "...con unos retratos muy interesantes de soldados que recuerdan algo en su ademán y en su modelado al arte de Zurbarán, pero Zurbarán es más sencillo y más importante en todos los

aspectos" ¹²⁸⁴. De todas formas, el encuentro de la carta de pago por doce obras (diez de "Los trabajos de Hércules" y dos batallas) el 13 de noviembre de 1634, zanjó toda discusión ¹²⁸⁵.

Sin embargo, se crea otro problema, el de los dos cuadros de batalla que según la carta de pago se abonan a Zurbarán: "dos lienços grandes que Ha hecho del Socorro de Cadiz todo p^a El Salon de Buen Retiro" ¹²⁸⁶. María Luisa Carturla dice, en 1947, que "la mención en ese documento de dos grandes lienzos del mismo asunto, es debida seguramente a un descuido escribanil" ¹²⁸⁷. Pero en 1960 opina que el otro cuadro es la entrada del marqués de Cadereyta en Cádiz, el 29 de noviembre, con las flotas de Indias burlando a los ingleses, cuadro perdido con la francesada. La equivocación estaba en la descripción del Comendador de Sorano, Don Francisco Medici que confundía esta acción con "l'espulsione degli Olandesi dall'Isola di S. Martino p. il March di Cadrayta" ¹²⁸⁸.

Pero esta solución trae como consecuencia el considerar como error "escribanil" los dos cuadros que

se pagan a la viuda de Caxés y el testamento del mismo, que dice: "...yo estoy haciendo dos quadros para su magestad el Rey nro. Sr. que Dios guarde para el nuevo Palacio del Retiro por que tengo recibido quatrocientos ducados a cuenta de los seisytos. que montan..." ¹²⁸⁹. La cita de un cuadro en 1813 del inventario manuscrito del Museo Napoleón que lo titula: <<Marqués de Gandieta, llevando Socorros a Cádiz>> ¹²⁹⁰, podría dar la razón a la tesis de Caturla. Pero el Comendador de Sorano no puede equivocarse en los otros hechos siendo tan importantes para la glorificación de Felipe IV.

Por otra parte hay un "Socorro a Cadiz", tambien perdido, de 3.34*2.92. "Una pinttura de quatro baras de alto y tres y media de ancho de Don Fernando Giron quando el Socorro de Cadiz sin marco de mano de Francisco Fernandez tasada en doze doblones" ¹²⁹¹, que existía en 1700 en el Palacio del Buen Retiro. En el mismo inventario y sin atribución hay otro tasado en setenta doblones que podría ser el de Zurbarán ¹²⁹².

Queda, pues, como un enigma el otro "Socorro de Cadiz" de Zurbarán, tanto su existencia, como lo que

representaba en el caso que hubiera existido ¹²⁹³.

El cuadro del Prado pasaría del Buen Retiro, en donde figura como inservible en 1772 ¹²⁹⁴, al Palacio de Buenavista, donde lo encontramos en 1810. Luego fue ofrecido a Napoleón y devuelto en 1814 ¹²⁹⁵. En 1819 ya está en el catálogo de Eusebi del Museo del Prado, pero como se dijo, atribuido a Caxés.

Las restauraciones han debido ser ¹²⁹⁶ muy sustanciales; en una de ellas, efectuada por José de Madrazo y Soria, se detectaban daños en los rostros de los personajes, quizás a causa de anteriores restauraciones defectuosas ¹²⁹⁷.

Por lo general, todos los autores señalan como la mejor época de Zurbarán, este decenio de 1630 a 1640. Obras como el "Beato Alonso Rodríguez" de la Academia de San Fernando o la "Apoteosis de Santo Tomás de Aquino" del Museo de Sevilla le dan un rango de primerísima calidad en el tratamiento de la calidad de las telas, objetos y en el retrato, notando ya un gusto mayor por la riqueza cromática.

Pero Zurbarán estaba familiarizado como pintor con

la vida conventual. Por su carácter, la corte, con su etiqueta rígida y su complicación, no debió atraérle. El tema histórico, tanto como el mitológico, eran nuevos para él. "La defensa de Cádiz" es un cuadro que ha recibido muy distintas críticas, unas muy favorables como las de Sentenach ¹²⁹⁸ o Bernardino de Pantorba ¹²⁹⁹. Para Mayer "estuvo acaso influida por el joven Velázquez en los admirables retratos de soldados" ¹³⁰⁰. Menos favorable es la opinión de Lafuente Ferrari ¹³⁰¹. Para Guinard, tanto este cuadro como los "Los Trabajos de Hércules" son "pensums laborieux qui n'ajoutent rien à sa gloire" ¹³⁰².

Según los críticos más conocidos, es muy posible la influencia de Velázquez. Para Mayer, en lo que respecta a los retratos de los personajes; para César Perrián el personaje que se vuelve hacia el grupo de la derecha recuerda la pose del almirante Pulido Pareja, y para Soria la técnica y además dice: "Thus the <Relief of Cadiz>, 1634, contains motifs of Velazquez's <Surrender of Breda>, of the same year and done for the same palace hall..." ¹³⁰³.

El cuadro se nos presenta como un reducido escenario con unas pocas figuras en primer plano y un decorado, constituido por la acción bélica y surgido con brusquedad a los pies de los personas ¹³⁰⁴. A la izquierda una torre como "repoussoir" de teatro. Tanto la línea de las cabezas a mitad del cuadro, como el elevado horizonte, forman dos líneas horizontales que junto a la vertical de la torre dan, con sus líneas rectas, esa solemnidad y gravedad que requiere el tema ¹³⁰⁵.

Los personajes de la escena viven cada uno su vida, ajenos a los demás. Dos grupos parecen, sin embargo, relacionarse; el de Fernando Girón con su jefe de Estado Mayor, don Diego Ruiz, según unos o el duque de Medina Sidonia, según otros, más el caballero Santiaguista a espaldas de Girón; y el otro grupo formado por otro caballero santiaguista de pelo cano y tres personajes en corro, todos más apretados, a la derecha. Son en suma una yuxtaposición de retratos. En ellos se descubre la rigidez de la etiquetada corte madrileña con esas actitudes estereotipadas que

criticaba Lafuente y también la apostura de unos militares ante un momento difícil. Hablaremos después de sus actitudes cuando comentemos el hecho histórico.

El paisaje del fondo, independientemente de las figuras, es arcaico "con sus barcos escalonados en altura, con una perspectiva tan arbitraria como la de la Batalla de la Higuera, en la Galería del Escorial" ¹³⁰⁶. Sin embargo, tiene una belleza indudable al descubrir "la vida del agua, las ondulaciones del mar, que, a pesar de las torpezas de perspectiva, da a la sinfonía verde del mar movido este encanto indefinible" ¹³⁰⁷. El punto elevado en la perspectiva es muy frecuente en los otros cuadros para el Salón de Reinos. La descripción parece ser topográfica ¹³⁰⁸.

El dibujo es vigoroso en las figuras y la fuerza del claroscuro característica. El color está dado como es su costumbre buscando los contrastes y no con sentido de unidad ¹³⁰⁹. El fuego de negros y rojos se condensa en la parte izquierda. En el centro, la variedad cromática mezcla los tonos oscuros del

personaje que recibe órdenes, con sus calzas violetas y la roja banda luciendo en negra armadura, con los verdes claros y esmeralda del mar donde salpican ocre oscuros y rojos de los barcos. A la derecha, los personajes adquieren más variados colores, violetas claros, verdes, rojos en bandas y cruces, dorados, grises, todo ello con el fondo ocre claro con manchas verdes de vegetación y toques de ocre oscuro en los soldados que luchan. En último término, un gris azulado en las montañas. La tonalidad general es grave y contenida.

La técnica, en este periodo,

"turned from the transparent silverpoint technique and the detailed execution of the very early 1630's, as well as from the rough and sketchy handling of 1633-1634, to a more painterly, fluid, fusing and opaque application of oil impasto. The shadows are always kept very thin." ¹³¹⁰.

La pincelada muy diluida en la parte de abajo, se alegra con los detalles del atavío militar y en los toques de la parte del paisaje. Aparecen veladuras en

la bandera rosa y amarilla del término medio del cuadro y en algunas telas.

El aspecto político-militar

El hecho bélico es consecuencia de la expedición que organiza el rey de Inglaterra Carlos I ¹³¹¹, desairado por sus pretensiones a la mano de la infanta María. El mando lo ostentaba lord Cecil, vizconde de Wimbledon, quien aprestó 96 naves y alrededor de 10.000 hombres ¹³¹² con el propósito de salir al encuentro de los galeones que debían regresar de las Indias y atacar algún puerto de la Península. Por fin se decidió batir Cádiz. Los holandeses habían conseguido, el 5 de junio de 1624, una Liga defensiva con Jacobo I, por la que obtenían autorización para reclutar seis mil soldados en Inglaterra y que se mejoró, tras la pérdida de Breda, con otra ofensivo-defensiva, <<habiéndose acordado juntar sus fuerzas navales para invadir vigorosamente la plaza de Cádiz>> (2 de agosto de 1625) ¹³¹³.

Cádiz tenía fortificación y guarnición permanente

a la que se sumó, al aviso de guerra, las compañías de milicias de los alrededores, gracias a la actividad de Don Manuel Pérez de Guzmán, Duque de Medina-Sidonia. Pretendía el gobierno de Cádiz, a petición propia, Don Fernando Girón y Ponce de León, consejero de Estado y Guerra.

Siete galeras de España fondeaban en la bahía al mando del Duque de Fernandina, Don García de Toledo y Osorio y 14 galeones y naos habían llegado hacia pocos días del Brasil, bajo la insignia del Marqués de Coprani, Don Pedro Rodríguez de Santisteban, a quién acompañaban el maestro de campo Don Carlos Caracciolo, marqués de Torrecuso, y el almirante Don Roque Centeno.

El primero de noviembre fue avistada la armada y hasta el 8 permanecieron en aguas de Cádiz. Nuestros galeones fueron entrando en el caño de la Carraca, quedando a retaguardia las galeras que cañoneaban a las entrantes. Mientras tanto el Duque de Fernandina mandó 4.000 hombres por tierra para reforzar Cádiz y envió provisiones por mar. Con los refuerzos del interior se llegó a contar con 6.000 hombres. Los ingleses no

pudieron rebasar la línea de Matagorda y El Puntal, defendida por nuestras naves y obstruida con el hundimiento de urcas. Arrimaron entonces 25 de sus naves mayores al fuerte del Puntal, mandado por el capitán Francisco Bustamante, cañoneándolo durante todo el día 3, el cual guarnecido por 100 hombres y armado de ocho piezas de artillería, que desmontaron, hubo de rendirse con todos los honores con sólo 30 hombres sanos que quedaron ¹³¹⁴.

Desembarcaron 10.000 hombres (según Céspedes) y se ocupó el fuerte. Establecieron una batería sobre el camino a Cádiz y se fue ocupando la zona de la Isla por la almadraba de Hércules hacia el puente de Zuazo, con un cuerpo de 1.500 infantes. Este último era defendido por el marqués de Coprani y el capitán Luis Portocarrero. Lord Wimbledon se alojó en la casa de campo de Don Luis de Soto, mientras los soldados se proveían de vino con exceso, llegándose a invadir la morada de su general e insultarle. El día 4, tras reunirse el consejo, se desechó montar el sitio a la vista de la fuerte defensa que se les oponía. Las

milicias del duque de Medina-Sidonia habían paralizado su avance a la vez que eran hostilizadas desde la ciudad por las fuerzas que mandaba Don Fernando Girón. El día 5 se inició el reembarco, cubriendo la retaguardia el Conde de Essex con un cuerpo de mosqueteros y dos piezas de artillería. Don Fernando Girón, viendo sus intenciones y conducido en una silla de manos, a causa de la gota, hizo una salida hacia la playa, marchando a la vanguardia de 500 hombres de las galeras, logrando poner en fuga a los ingleses que, dejando 4.000 muertos, abandonaron víveres, volaron sus propios repuestos de municiones y se ahogaron muchos de ellos al querer ganar las naves a nado. El día 6 intentaron entrar en el caño de Puerto Real, sin conseguirlo gracias a las urcas hundidas y al fuego de las galeras mandadas por el almirante Roque Centeno. Hicieron otro intento, esta vez contra el Puerto de Santa María, defendido por Don García de Toledo, con idénticas consecuencias. El día 7 salieron de la bahía con la intención de esperar a la flota de Indias, pero ésta consiguió entrar el 29 de noviembre en Cádiz, bajo

el mando del Marqués de Cadereyta ¹³¹⁵.

En el cuadro se identifica

"el campo exterior de Cádiz, la parte interior de su bahía, el istmo y los terrenos de la Isla. Allí se ven las naves enemigas en combate con las propias e igualmente las luchas entabladas en tierra en las proximidades de San Lorenzo del Puntal y de la Almadraba de Hércules... Don Fernando Girón, descansando en una silla, por sus achaques de la gota, con una muleta en la mano izquierda y en la derecha el bastón de mando (bengala),... da órdenes en la zona conocida ahora por Puerta de Tierra, a su Jefe de Estado Mayor, el Maestre de Campo don Diego Ruiz. Uno de los santiaguistas pudo ser don Lorenzo Cabrera y Orbera de la Maestra, corregidor de Cádiz" ¹³¹⁶.

El duque de Fernandina, santiaguista, puede ser el que aparece detrás de Girón. Los otros pudieron ser Portocarrero y los marqueses de Coprani y Torrecuso.

Sin embargo, no todos están de acuerdo con esta identificación. Para Guinard y Soria, el que parece

recibir órdenes puede ser el Duque de Medina-Sidonia¹³¹⁷. Para Serrano Fatigati, éste es el que se encuentra detrás de don Fernando Girón, mientras "se hallan de pie D. Diego Ruiz, D. Luis Portocarrero, los Duques de Fernandina y Caprani y D. Roque Centeno"¹³¹⁸.

Lo que sí parece indicarse con seguridad, es el momento en que tanto las fuerzas del Duque de Medina-Sidonia al fondo, como la salida de tropas desde Cádiz en segundo término, impulsados por la energía de la mano y bengala de Fernando Girón, ponen en apurada situación a los ingleses, que huyen hacia sus barcos. Se recuerda, a la vez, el hecho heroico del fuerte del Puntal, que se ve medio derrumbado, encima del personaje que recibe órdenes. También se aprecia como algunos soldados ingleses embarcan en pequeñas embarcaciones, mientras otros llenos de terror se lanzan al agua. Entre Fernando Girón y el personaje que le hace frente, algunas naves españolas disparan sus baterías contra las inglesas. Al fondo y a la derecha parece adivinarse el puente de Zuazo.

La recuperación de la isla de San Cristóbal
(1629.09.18)

La formación de Castelo se debe a Vicente Carducho¹³¹⁹, aunque seguramente los primeros años los pase en el taller de su padre¹³²⁰. Debió de colaborar con Carducho en la serie de El Paular y la primera noticia de una obra fechada suya es de 1633¹³²¹. Al año siguiente es escogido para realizar la "Recuperación de la Isla de San Cristóbal por Don Fadrique de Toledo" (80) para el Salón del Buen Retiro, lo que presupone el reconocimiento de sus méritos, como razonablemente expone Palomino¹³²². El cuadro está firmado y fechado y es tasado en 350 ducados¹³²³. Según Quilliet

"Lorsque Castello jeta les nasses de son tableau, Carducho, son maître, le jugea si favorablement qu'il demanda a son élève de lui laisser faire la tête principale: en effet la figure de don Fadrique est de Carducho; c'est dire qu'elle est fort belle"¹³²⁴.

Desde luego el tono heroico es parecido a los

cuadros de Carducho. Compárese, por ejemplo, con la "Expugnación de Rheinfelchen". Sólomente el paisaje se encuentra aquí mejor tratado pues no en vano se le encomiendan vistas de los Reales Sitios ¹³²⁵.

A la hora de los juicios, hay que distinguir entre los panegíricos de los diccionarios antiguos, como el de Ceán: "su genio y aplicación formaron uno de los mejores pintores de su tiempo distinguiéndose por la exactitud del dibuxo y por la expresion que daba á sus figuras" ¹³²⁶, o el de Quilliet : "...se fit surtout distinguer par le dessin et l'expression... Sa facture est large, ses compositions superbes, bien entendues, et mieux exécutées" ¹³²⁷; y las críticas actuales, como la de Mayer que comprende también al cuadro de Cajés la "Recuperación de la Isla de Puerto Rico por Don Juan de Haro", que el atribuía a Castello. Dice así: "...dos obras bastante bien pintadas, pero algo insipidas, demasiado dependientes de modelos; en cuanto al colorido, está entre Pereda y Jusepe Leonardo" ¹³²⁸.

La composición sigue, en efecto, al pie de la

letra el modelo carduchesco: un horizonte muy alto, unos pocos personajes de tamaño mayor del natural, llevando aproximadamente un tercio del cuadro sobre una elevación paralela a la diagonal. Al fondo, escenas de batallas con dos registros, uno de mediana proporción en los personajes, más cerca del primer término, y otra de diminutos soldados que hormigean en la lejanía. No falta el recurso del árbol en una esquina que evita la monotomía y la existencia de las esquinas.

Don Fadrique de Toledo y Don Martín de Vallecilla o Don Antonio de Oquendo ¹³²⁹, que sería quien recibe las órdenes, dependen también del aire teatral y convencional que se respira en la mayoría de los cuadros del Salón de Reinos, pero no desdicen de las de Carducho, por ejemplo.

En cuanto al dibujo, la opinión de Ceán que parece copiar Quilliet a la letra, se podría mantener en cuanto al cuidado con que diseña las figuras, sobre todo las principales. Sin embargo, lo amanerado del soldado que indica por donde han de seguir las fuerzas, dirigiéndose más al espectador que a los que

desembarcan, y la rigidez de los soldados que desfilan, muestran la diferencia, ya no con Velázquez, sino con el joven Leonardo. Por ejemplo, las naves y los soldados de último término están dibujados con todo detalle y, a pesar de la belleza del paisaje, las escarpaduras son convencionales y no podemos imaginar cómo algunas de las barcas podrían amarrar. Su detallismo nos permite contemplar la verdad cotidiana de unas medias y zapatos rotos en uno de los soldados que marchan al combate o los encajes de los generales.

Ha sabido equilibrar las manchas angulares. Respecto al color hay que destacar la riqueza de tonos en la soldadesca, de la que hablaba Caturba, con un juego de colores amarillos y carmesíes de las bandas, o verdes, azules y grises. En las banderas, con la cruz de borgoña o en los personajes, demuestra su maestría en tratar las calidades. La banda carmesí de Don Fadrique juega con otros pequeños toques encarnados de bandas de capitanes o con el mismo fuego, dentro de una gama predominante de dorados y verdes azulados. Esta misma alegría de color solo la encontramos en el

Carducho de la "Toma de Antequera". Sin embargo, el azul grisáceo de la coraza de Don Fadrique, como en el calzón, el azul violáceo, dan un tono contenido y reposado que acompaña al gesto y que realza los dorados de los adornos. Destaca frente a él, la variedad de tonos de la figura que le acompaña: el azul de raso de la camisa con los acuchillados, que juegan con el amarillo del jubón y zapatos, o el verde del calzón y azul de las medias, que resaltan en las dos figuras que le enmarcan, perdidas en grises ¹³³⁰.

Las hojas del primer plano parecen copiadas de las de Carducho.

En cuanto a su factura, muy detallista, de pincelada amplia pero poco suelta, sin restregones y poco aceite, muestra la deuda con el manierismo anterior, por ejemplo, en el torneado convencional de las pantorrillas bajo las medias.

La firma y la fecha se dejan ver en la sombra de la piedra, sobre la que apoya la bengala Don Fadrique: "Felix Castello P^a, F, /1634".

En relación al aspecto militar hay que recordar

que en tierras americanas no eran, únicamente, los holandeses los que atacaban el comercio español, a través de la Compañía de las Indias Occidentales, sino también ingleses y franceses. En el año 1627, las "Compañías explotadoras" francesa e inglesa mandaron a Mr. d'Enambúc, corsario, con tres naves y 500 hombres y al capitán Waernard, con fuerzas similares, respectivamente, los cuales se dirigieron hacia la isla de San Cristóbal, que ocuparon junto con las de Nieves y San Eustaquio, fortificándolas, y desde donde pirateaban los convoyes españoles al amparo de sus gobiernos ¹³³¹.

El 14 de agosto de 1629 la escuadra mandada por Don Fadrique de Toledo salió de Sanlúcar con 20 galeones, "3 pataches y tres urcas... y el G. Vallecillo... con 8 galeones de la Platta, dos Pataches y algunos navios de tierra firme" ¹³³², con la misión de recuperar las Antillas menores. Iban bajo su mando Don Antonio de Oquendo, por almirante real, y como general de la flota, Don Martín de Vallecilla.

El 17 de septiembre llegaron a la isla de Nieves

los cuatro galeones de vanguardia de Don Martín de Vallecilla, sorprendiendo a 10 navíos corsarios y apresando a 8 de ellos.

El galeón que mandaba Tiburcio Redín, varó junto a un fuertecillo con dos piezas y a punto estuvo de ser hundido, cuando Oquendo, oportunamente, hizo desembarcar a su gente y conquistó el fuertecillo, matando a 22 soldados enemigos.

Después de parlamentar, el día 18, los ingleses se rindieron. La escuadra se dirigió, inmediatamente, a la isla de San Cristóbal, la cual tenía un fuerte llamado "Charles" al sur, con 22 piezas y una guarnición de 1.600 ingleses. Otros dos tenían los franceses, el de "Basse Terre", con 11 piezas al norte y el "Richelieu" inaccesible a los galeones.

Una vez reconocidas las zonas más favorables al desembarco, las compañías de infantería acometieron las trincheras que defendían el Charles, con tan buena suerte que murió el Gobernador, y desmoralizados los defensores, huyeron al bosque. Este es el momento escogido por el autor. En el centro del cuadro se ve al

fortín Charles en llamas, mientras nuestras tropas persiguen a los enemigos, de los cuales unos van huyendo hacia el interior y otros se defienden junto al fuerte, acorralados. Un cadáver yace claramente junto al mar y podría representar el del Gobernador. Frente al Charles dos galeones españoles abren fuego contra el enemigo y varias barcas siguen transportando soldados a tierra. Los que han desembarcado marchan en formación para entrar en combate. Al fondo, otro de los fortines, el "Basse Terre" o el "Richelieu" se encuentra en llamas y una columna de soldados se dirige hacia él. Don Fadrique da órdenes a uno de sus subordinados, probablemente Oquendo o Vallecilla que fueron, como hemos visto, los más inmediatos. Pudiera ser, también, Don Tiburcio de Redín y Cruzat, aunque el extraordinario retrato de Fray Juan Rizi realizado hacia 1635, no se parece demasiado al del cuadro que comentamos. Pedro de Madrazo lo identifica con el Maestre de Campo Don Pedro Osorio, no sé con que fundamento.

Posteriormente, mientras parte de nuestras fuerzas

continuaron la persecución, otras iniciaron la destrucción de las fortificaciones. Los ingleses pidieron la capitulación y, poco después, los franceses. A los 2.300 prisioneros se les facilitó "naves y provisiones para su viaje de regreso, después de haber abonado su valor" ¹³³³.

PERIODO SUECO (1630-1634)

Combate de don Antonio de Oquerdo contra una armada holandesa (1631.09.12)

El 14 de febrero de 1630 los holandeses, con 67 velas grandes y 6000 hombres, se habían apoderado de Pernambuco, en el Brasil. Al año siguiente, llegó el almirante Pater con 20 naves y 3.500 soldados de refuerzo, y se hizo cargo del mando, sustituyendo al almirante Lonk, que había vuelto a Holanda.

En Lisboa se organizó una armada que se componía de 5 naves de Portugal, que no llegaban a 300 toneladas, otras 5 pequeñas de Castilla, una urca

flamenca y 6 de Cantabria, que eran las mejores y con más gente. Esta escuadra debía de escoltar a la flota mercante y a 12 carabelas con 3.000 soldados para el socorro necesario al mando del Conde de Bayolo. Mandaba la armada don Antonio Oquendo, que tenía por almirante a don Francisco de Vallecilla.

Dicha armada partió de Lisboa el 5 de mayo y en 68 días llegaron a Bahía de Todos los Santos. El 3 de septiembre zarpó de nuevo Oquendo, con 20 navíos de guerra y 36 de impedimenta, con la tropa destinada a recuperar Pernambuco.

Los holandeses lograron enterarse de que solo contábamos con 8 naves de combate y Pater eligió 16 de las mejores suyas, las cuales reforzó con 1.500 soldados de infantería. Salió de Arrecife el 18 de agosto con la seguridad de vencer a los nuestros, "pues sus bajeles excedían de 80 toneladas, la almiranta y capitana de 900 y 1000, con 50 cañones de calibre de 48 á 12, mientras ninguno de los de Oquendo pasaba de 700 toneladas, salvo la capitana, con artillería de 24 á 8"

El 12 de septiembre, los españoles divisaron a la armada enemiga a barlovento y el Conde de Bayolo propuso a Oquendo reforzar las tripulaciones con su infantería, respondiendo éste "<que los diez y seis navíos enemigos que veía eran poca ropa, y que siendo lo esencial á que venía socorrer á Pernambuco, no quería tocar a los soldados, por si ocurría cualquier accidente que impidiera volverlos á las carabelas>"¹³³⁵. Situó su armada a sotavento, formó la línea de batalla y separó a las naves que no eran de combate.

La capitana holandesa enfiló contra la de Oquendo y metió el bauprés por la popa,

"en cuyo momento mandó nuestro General cerrar el timón á la banda, y maniobrando habilísimamente, tomó el aparejo por delante y quedó ceñido el bajel al contrario por barlovento, enviándole el humo de los cañones y mosquetes".¹³³⁶.

En ayuda de su general acudieron una pequeña nave portuguesa por la proa, que con gran valor y aprovechando su batería de enfilada, hacía estragos en el enemigo hasta que éste, cabeceando sobre ella,

consiguió hundirla, y otra nave de la escuadra de Martolosi por la popa. Oquendo, sin velas, ni jarcias, ni gente, estaba en parecida situación a Pater, a juzgar por los esfuerzos que hacía para desasirse. Un taco inflamado disparado por una de nuestra piezas prendió y fue invadiendo la nave enemiga, con peligro de comunicarse a la de Oquendo, si el Capitán Juan de Prado no la remolcara de popa, a suficiente distancia para ver volar a la nave enemiga. El combate, que había empezado a las nueve de la mañana, duró hasta las cuatro de la tarde.

Por otra parte, la almiranta holandesa abordó a la de Don Francisco Vallecilla, auxiliada por el galeoncete San Buenaventura, luchando durante el mismo tiempo, pero con resultado contrario. La nave de Vallecilla se hundió, después de que él mismo recibiera dos mosquetazos. Una de las enemigas se incendió y voló junto al de Vallecilla. La almiranta de This, aunque en mal estado, con otra de auxilio, rindió al San Buenaventura. Las demás naves se contentaron con cañonearse a distancia.

Hubo 250 muertos en la capitana, entre los que se encontraban los capitanes Costillo, Rodrigo Portocarrero, Andrés de Herrera y Pedro Ucerenat, y fueron tantos los heridos que se tardó tres días en reparar el aparejo destrozado y achicar el agua con las bombas, con la ayuda de los holandeses rescatados del agua y agradecidos por ello. En la almiranta perecieron casi todos. En el San Buenaventura su capitán, Don Alonso de Alarcón y Don Juan Ortega de Ulloa. En total, 585 muertos y 200 heridos como poco y dos galeones hundidos y uno preso. Se calculó, sin embargo, que los holandeses habían perdido más, con la capitana y dos grandes naves muy reforzadas.

La misión de socorrer a Pernambuco se pudo cumplir el día 17, sin que el almirante This intentara de nuevo combatir.

En varios inventarios del siglo XVII se mencionan estas batallas de Oquendo donadas, al parecer, por él mismo al Rey. Eran cuatro lienzos que estaban en el antiguo Alcázar, en 1636 en el "passo que ba de la galeria de los trucos a la de mediodia" y, en 1700, en

"el transitto sobre la primera escalera" ¹³³⁷. En la almoneda de la Casa Ducal de Osuna se mencionan dos cuadros de la "Batalla naval contra los holandeses, en la que corre gran peligro D. Antonio de Oquendo, según una inscripción" ¹³³⁸, que tienen las mismas inscripciones que las dos que presentamos de la colección Benavides. Por otra parte, hay dos lienzos en el Museo Naval y otro en el Banco Exterior de España, de la misma serie, que pueden ser dos de los cuatro lienzos citados en los inventarios del siglo XVII.

En el primer lienzo (35) de la colección Benavides la inscripción reza así: "PRESENTA DON ANTONIO LA BATALLA, Y EN SEÑAL DELLA DISPARA UNA PIEZA CON BALA. RESPONDE EL ENEMIGO CON OTRA, Y LLEGA A ABORDALLE SU CAPITANA, ACOMPAÑADA DE OTRO GALEON, Y SU ALMIRANTA I OTRO NAVIO SE ABERRAN CON LA ALMIRANTA DE ESPAÑA". En el cuadro, todas las naves españolas muestran empavesadas rojas y banderas blancas, con escudo de armas y efigies de santos. La capitana de Oquendo la tiene igual a popa y en el palo mayor, y a estribor, en el alcázar, el estandarte real, rojo, con escudo y

efigies. En el trinquete lleva una gran flámula y, en la popa, exteriormente, pintada la imagen de Santiago a caballo.

En la 2ª vista (36) de la misma colección la inscripción dice: "D. ANTONIO DE OQUENDO, ABORDADO ENTRE LA CAPITANA Y OTRO GALEON EL MAYOR DEL ENEMIGO. BA A SOCORRERLE EL NAVIO PLAZERES, MENOR Y ECHALE LUEGO A PIQUE EL ENEMIGO. SOCORRELE LA CAPITANA DE LA ESCUADRA DE MASIBRADI. ABORDAN LA ALMIRANTA Y OTRO GALEON CON LA NUESTRA. SOCORRELA EL GALEON SAN BUENAVENTURA. VASE A PIQUE NUESTRA ALMIRANTA Y QUEDA SAN BUENAVENTURA ENTRE LOS ENEMIGOS Y EL GALEON QUE ACOMPAÑO LA ALMIRANTA DEL ENEMIGO". Como vemos, estas inscripciones responden al pie de la letra a la narración de los hechos sacados de las fuentes de la época por Fernández Duro. Se ve, además, el incendio de la capitana holandesa, a la derecha y el de nuestra almiranta, a la izquierda.

Otros dos cuadros en la colección duque del Infantado representan la batalla. En la parte inferior hay inscripciones parecidas a las anteriores. En la

ángulo inferior izquierdo hay sendas cartelas con letras y explicaciones que permiten situar los navíos. En la 1ª vista (891), que representa la aproximación de una y otra armada, vemos con la letra "A" la capitana de España situada a la derecha del lienzo. Con la letra "B" a la capitana holandesa en la parte superior, junto a la almiranta que lleva la letra "D". La almiranta española se encuentra a la izquierda del cuadro con la letra "C", etc. En la 2ª vista (893), que representa el combate, a la derecha, de las capitanas de España y Holanda con las letras "A" y "B", y a la izquierda, el de las almirantas, con las letras "F" y "G".

En los lienzos del Museo Naval la 3ª vista es similar a la del segundo cuadro mencionado de la colección del duque del Infantado y la 2ª vista, del primero. Tienen, también, cartelas parecidas.

Socorro de Don Lope de Hoces a la isla de San Martín

(1633.07.01)

El Consejo de Indias había decidido que la armada

de galeones aprovechara la escolta de la flota de España para recuperar la isla de San Martín, que era una verdadera guarida de corsarios. Con este objeto se unieron las escuadras de Don Lope de Hoces, Don Nicolás de Masibradi y la de Don Lope Díaz de Armendáriz, marqués de Cadereyta, que era el general en jefe, reforzándolas con cuatro urcas suecas que se habían embargado y cinco "barcos luengos falcados", que se gobernaban a remo y vela ¹³³⁹.

El 12 de mayo de 1633 la armada se hizo a la vela, compuesta por 55 navíos, de los cuales 24 eran de guerra. El 24 de junio llegaron a San Martín y, después de efectuado un reconocimiento, se pudo constatar que la fortaleza tenía 22 piezas que dominaban el fondeadero y hacían muy difícil el ataque. Reunido el consejo de generales se decidió expugnar la fortaleza sin más tardar, después de intimar la rendición, que no fue aceptada por el enemigo. La guarnición contaba con 150 soldados europeos y 40 negros.

El marqués de Cadereyta ordenó que las naos de las flotas se pusieran fuera de tiro de cañón y que los

galeones emprendieran el ataque, disparando su artillería que fue contestada por los del castillo, causando siete bajas.

Desembarcaron 1.300 hombres con dos piezas de campaña al mando de Don Lope de Hoces, que tenía a Don Luis de Rojas por maestro de campo. Avanzaron para coger la plaza por la espalda y penetrando por una selva virgen y terreno pantanoso, con grandes dificultades, muriendo 16 hombres en el intento. A la vista del enemigo recibieron fuego de mosquetes y artillería, de los que quedó manco don Lope de Hoces de una herida en un brazo. A pesar de todo se emplazaron las dos piezas. Por la noche apresaron un batel del enemigo que intentaba entrar en el fuerte y por él supieron que se intentaba socorrerle desde San Critóbal, en donde había 400 ingleses y franceses y avisar a los cruceros que tenían en las Antillas.

Al día siguiente se incrementó la artillería con cuatro piezas gruesas de batir. El primero de julio los holandeses enviaron un tambor con la proposición de entrega del fuerte con unas condiciones que el Marqués

no aceptó, acordando que salieran solo con la ropa puesta y conservara la espada el Gobernador. El cual, mal herido, había resistido cuanto pudo. Quedaron vivos 62 holandeses y 15 negros.

Se reforzaron las fortificaciones, dejando una guarnición de 250 soldados a las órdenes del capitán Don Cebrián de Lizarazu. A continuación se emprendió el regreso a España.

En 1700 existía un cuadro en el Palacio del Buen Retiro relativo a los sucesos de don Pedro de Hoces en la Isla de San Martín ¹³⁴⁰, que bien pudiera ser el que se conserva en el Museo Naval que lleva el título "D. Lope de Hoces da socorro a la Isla de San Martín" (53), atribuida a Juan de la Corte y con el número 686. Tiene una cartela en la parte inferior que dice: "REINANDO EN ESPAÑA EL REI NUESTRO SEÑOR D. PHELIPE QUARTO SU CAPITAN GENERAL DON LOPE DE HOCES I CORDOVA EN 24 DE JUNIO DEL AÑO DE 1633 SITIO ESTA PLAÇA QUE LOS REBELDES DE OLANDA TENIAN EN LA ISLA DE SAN MARTIN UNA DE LAS DE BARLOBENTO. RINDIOSE A PRIMERO DE JULIO SIGUIENTE. QUEDO POR EL REI NUESTRO SEÑOR I SALIO DEL

SITIO DON LOPE CON DOS ERIDAS EN EL BRAÇO I COSTADO IZQUIERDO".

En el cuadro observamos en primer término la armada española con la capitana y la almiranta a un lado y otro del mismo. Otras naves disparan su artillería formando media luna alrededor de una fortaleza, en donde se ve una bandera holandesa ondeando sobre un castillo. Mientras tanto, en varias barcas o bateles, desembarcan los soldados que, rodeando la fortaleza, penetran en lo que, ingenuamente representado, parece una selva, con zonas pantanosas. Una batería hace fuego desde las montañas contra los holandeses, que devuelven los disparos en todas direcciones.

Campaña del Duque de Feria en 1633

La política septentrional de España se fundaba en la posesión de los Países Bajos y esta posesión sólo era posible por el dominio de las rutas que conducían a los ejércitos de España a Flandes.

El "Camino Español" conducía de Milán a los Países Bajos a través del Piamonte y Saboya, del Franco-Condado y Lorena, pasando desde España a Lombardía, vía Génova, a bordo de las galeras del Mediterráneo. Pero desde 1622, el tratado entre Francia y Saboya impidió su utilización.

Provisionalmente, se habían abierto el paso a través de la Engandina y la Valtelina y el desfiladero de San Gotardo, consiguiendo un tratado de amistad con los cantones católicos de la confederación suiza, lo que permitía llegar a Flandes a través de Alsacia y Lorena. Guarniciones de soldados españoles e italianos garantizaban el paso por los valles Grisones y Alsacia. La conquista del Palatinado Renano en 1620 permitió, hasta 1631, el transportar un ejército Rhin abajo. Alsacia era el eje principal de este corredor militar. Era más importante aún que el Palatinado.

Sin embargo, la victoria de Gustavo Adolfo en Breitenfeld llevó a las tropas suecas a ocupar el Sur y Suroeste de Alemania, cerrando el Rhin a los ejércitos de los Habsburgo. Aprovechando esta coyuntura

los holandeses arreciaron sus ataques ocupando Maastricht, Venlo y Roermond.

La fortaleza del Brisach, que dominaba el río, llegó a convertirse en un punto clave durante "La Guerra de los Treinta Años". En efecto, el único puente entre Basilea y Estrasburgo, en el Rhin, que no había caído todavía en poder del enemigo, era el de Brisach.

El Cardenal-Infante no podía ir a los Países Bajos sin antes abrir el corredor. Por otra parte, la adversidad había desarrollado una colaboración más estrecha entre los Habsburgo, y el 14 de febrero de 1632 se firma una alianza entre Madrid y Viena contra suecos y aliados. El plan consistía en unir un ejército español de Italia con los del Emperador con el fin de expulsar a los protestantes y suecos del sur y suroeste de Alemania. Por otra parte, la muerte de Gustavo Adolfo el 16 de noviembre de 1632 en Lützen, condujo a que el ejército sueco por falta de apoyo financiero adecuado, y la toma del mando del mismo por Bernardo de Sajonia-Weymar, al no ser sueco, se desintegrara por fallo de la disciplina, el pillaje y con el agravante

de la peste.

Richelieu, en esta coyuntura, creyó oportuno enfrentarse con los Habsburgo, recuperando la orilla occidental del Rin. Después de conseguir el mando del electorado de Tréveris y ocupada Lorena en 1632-33, la sombra de Francia explica muchos de los episodios de 1633: el Duque de Wurtemberg se acoge bajo su protección; el Príncipe de Salm solicita tropas francesas para sus guarniciones, o la participación del Obispo de Basilea en la cobertura del pasillo entre los Vosgos y el Jura. Como zona de vital importancia estratégica, tenía Francia su vista puesta en Alsacia de la que ocupa algunas ciudades en el invierno de 1633-1634, pero sólo de la orilla izquierda, para evitar una ruptura todavía no deseada con la casa de Austria. Sin embargo, creyó necesario poseer en la otra orilla las fortalezas de Breisach y Phileppsburgo, situadas en los extremos de la línea de defensa, que impidiesen a los imperialistas acceder a la orilla izquierda. Al año siguiente de Nördlingen, los franceses invadían Alemania y los territorios grisonos.

Los cantones católicos, presionados por Francia, no permitirían ya más el paso de destacamentos españoles. La fortaleza de Breisach se perdería definitivamente en 1638, el 17 de diciembre, ante las tropas de Bernardo de Weimar dejando como única vía disponible, la marítima.

Volviendo a 1633, Axel Oxenstierna, a la muerte de Gustavo Adolfo, consigue rehacer la confederación protestante y mantener la alianza con Richelieu en la Asamblea de Heilbronn, en marzo-abril de 1633.

Por su parte el Cardenal-Infante fue constituyendo su ejército en Italia.

El socorro de Constanza (1633.09)

El Duque de Feria, Gómez Suárez de Figueroa, salió el 22 de agosto y "llevó muy luzido exercito de diez mil infantes y quinientos cavallos, los más soldados viejos..." ¹³⁴¹. Llevaba a Gerardo Gambacorta como Teniente General de la Caballería y por General de la Artillería al Conde Juan Cervellón ¹³⁴².

El 18 de septiembre llegó a Fussen en el Tirol donde se le juntó el regimiento de infantería alemana del Conde Althems y doce compañías de caballos del Barón Seback ¹³⁴³. Al poco llegó a Constanza, pero la falta de artillería le impidió tomar enseguida la ciudad. El Duque de Fria mandó al de Altems que de Lindau por el lago condujese su regimiento ¹³⁴⁴, pudiendo introducir 600 hombres y, posteriormente, mandó a Mercy con su regimiento y 1.000 hombres más ¹³⁴⁵.

El 21 tuvo Fria una entrevista con Aldringen en Schogan y se decidió el socorro conjunto de Constanza y Breisach, dándole la potestad de ser mariscal de campo también de las tropas españolas. Se unieron los dos ejércitos ¹³⁴⁶ y se alojaron en Uberlingen al otro lado del lago frente a Constanza, en donde se preparó un gran socorro con tres mil hombres, mitad imperiales, mitad "católicos".

Horn atacaba la ciudad abriendo brecha con sus cañones, cuando entró Schauenburg y el Conde de Slam con sus regimientos y gran cantidad de municiones y

avituallamientos ¹³⁴⁷. Por su parte, Horn esperaba el refuerzo del Duque de Birkenfeld. Los sitiados que contaban con 8.000 infantes ya habían hecho una salida con anterioridad para impedir el aproche y romper la batería sobre el puesto de Krenzlingen y habían sido rechazados con algunas pérdidas ¹³⁴⁸. Después de que las baterías enemigas habían destrozado una torre y comenzaba la batería sobre otra de la parte del lago y que habían llegado importantes refuerzos de 4.000 infantes y 3.000 caballos al mando de Birkenfeld, hicieron otra potente salida, que obligó a desamparar los cuarteles, que se quemaron y hubo pérdidas de más de mil infantes y algunas piezas de artillería ¹³⁴⁹. La caballería enemiga tomó el puente sobre el Rhin y después de pasado lo rompió. Por fin Horn desamparó el sitio de Constanza ante la proximidad de Feria y se dirigió al ducado de Wurtemberg volviendo a pasar el Rhin por Stein.

En el cuadro (75) aparece, en primer término, el Duque de Feria acercándose a Constanza, con "media armadura blanca, bota alta y chambergo blanco; valona

tiesa trasparente" ¹³⁵⁰. Los que le acompañan pueden ser Gambacurta, como dice Pedro de Madrazo ¹³⁵¹, y Aldrigen, que como sabemos había sido nombrado Mariscal de Campo de ambas fuerzas, o Juan Cerbellón, que mandaba la artillería.

En segundo término se distingue Constanza, a la izquierda. Al fondo las montañas del sur, en territorio suizo. En la ciudad se divisan las torres de su catedral románica, con sus altos chapiteles y otra gran torre ¹³⁵², donde hondea una bandera que ostenta, al parecer, la cruz de Borgoña. Otra cruz de Borgoña podemos observar, claramente, al pie del cuadro y a la derecha, en los estandartes de la caballería que se dirige a la plaza.

A la derecha de Constanza se muestra la encarnizada lucha entre la caballería sueca que trata de proteger la precipitada marcha de la infantería sobre el puente. Algunos soldados caen al río. Mientras tanto, la caballería aliada es seguida de cerca por compañías de mosqueteros y alabarderos.

Al otro lado del río y dirigiéndose en dirección

contraria a Stein, al revés de lo escrito antes, hay grandes formaciones de infantería y caballería en perfecto orden. En dirección de su marcha, restos del campamento sitiador y quizás alguna columna de humo que recuerde el incendio a que fue sometido por la salida de los sitiados. También parece arder el principio del puente con arreglo a lo narrado.

En relación con el aspecto artístico, véase lo dicho en la "Victoria de Fleurus".

La expugnación de Rheinfelden (1633.10.17)

En Stein se habían unido el Duque de Wurtemberg, cuyas fuerzas suponían más de 6.000 infantes y que se habían puesto bajo la protección de Francia, el Rhingrave protestante Otto Luis que contaba con 5.000 infantes y 3.000 caballos y el Palatino de Wirgenfelt. Todos ellos se dirigieron hacia Alsacia, reuniéndose poco después con el grueso de Bernardo de Sajonia-Weimar. En total su caballería excedía los 14.000 caballos, teniendo por objetivo principal la fortaleza

de Breisach que, ya sitiada, estaba en situación precaria. Se situaron en el camino de la Selva Negra "entre el Renho y el pais de Ubisemberg en sitio fortissimo por naturaleça" ¹³⁵³. Pensaban que si el Duque de Feria tomaba la "vía renana" (las "vier Waldstadte"), en poder de los protestantes, especialmente Rheinfelden, podían retardarle quince días, tiempo suficiente para rendir Breisach. Por otra parte, creían que el Duque no se arriesgaría a entrar en el Ducado de Wurttemberg, que era país enemigo, suponía alargar el camino hasta Breisach y le ocasionaría problemas de aprovisionamiento.

Sin embargo, el Duque que quería pelear después de oír a su consejo de guerra, decidió pasar el Danubio y entrar en el Ducado de Wurttemberg, para atraer así al ejército que había de defender un estado aliado o dejar abierto el camino de la Selva Negra ¹³⁵⁴.

Viendo los protestantes la dirección que seguía el ejército católico marcharon, también, hacia el Danubio, fortificandose cerca de Tuttlingen. El Duque se situó en la villa de Neuhausen, que "tenía enfrente una

campaña rasa. Hizo poner el Duque en batalla todo el exercito a vista del enemigo..." ¹³⁵⁵, y mandó para reconocer al enemigo al "Con. Gov. de Aldriguen y con el Con. Juan Serbellon... con los Tenientes de Maestre de Campo General Cav. fray Juan Bautista Acias (?) y Pedro de Leon Villaro" ¹³⁵⁶. Al descubrir que el enemigo estaba fortificado, el Duque ordenó hacer fuego a su artillería durante toda la tarde y hubo varias escaramuzas para obligar al enemigo a pelear, sin que lo consiguiera. Por la noche se acordó continuar a Breisach por el Danubio, hasta el castillo de Festinbergue, a la Selva Negra y luego al Rhin. Después de una escaramuza, en la cual el enemigo perdió 600 hombres ¹³⁵⁷, éste se retiró hacia el Ducado de Wurttemberg y el Duque volvió su ejército hacia las cuatro ciudades del Rhin ¹³⁵⁸. Luego se dirigió a Rheinfelden.

Sin embargo, el gobernador de Rheinfelden, el Coronel "Cronu", que era rebelde al Emperador, se negó a rendirse esperando socorros a pesar de invitársele a hacerlo, por tres veces, por un trompeta. La ciudad

estaba bien amunicionada y guarnecida con más de 800 soldados suecos. Se llegó el 16 de octubre y después de plantada la batería, se hizo brecha. El 17 fue designada la gente para el asalto por el Teniente de Maestre de Campo General Tiberio Brancacio, y en pocas horas fue tomada por asalto muriendo el Gobernador, y siendo degollados todos los soldados de la guarnición

1359 .

Se respetó a los ciudadanos por ser del Imperio y gracias a la diligencia de Aldrigen y Cerbellón, por mandato expreso del Duque, junto con la intervención directa de Brancacio.

Es posible que, en el cuadro (74), el Duque de Feria esté advirtiéndole estas recomendaciones a Brancacio o Aldrigen. Entre los dos personajes se ve un caballero con armadura completa y que es el mismo que vimos en el auxilio de Constanza detrás del Duque. Junto al palafrenero que lleva el caballo hay un soldado que bien pudiera ser el trompeta que llevó las órdenes de rendición. A la izquierda, detrás de los cestones, se ven las piezas que han abierto brecha en

los muros de la ciudad que, curiosamente, se nos antoja ser la misma, con pequeñas variaciones, a la de Antequera. El asalto a través de la brecha es encarnizado, mientras dos grupos de jinetes combaten delante de la plaza.

En uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional ¹³⁶⁰, se narra el valor de un soldado, español, que viendo algunos enemigos quemando el puente sobre el Rhin, y no teniendo munición, cogió una alabarda y arremetió contra ellos, haciéndoles huir pasando el puente y matando a cinco de ellos. Esta anécdota mereció el elogio del Coronel Osso, y el intento del Duque por localizarlo y premiarle. Este hecho puede estar representado por Carducho al fondo del cuadro y delante del río, como un alabardero detrás de unos jinetes.

La toma de Breisach (1633.10.22)

Poco después se alojaron a vista de Basilea y esa misma noche pasaron el Rhin por Meninfelte, que ya

había abandonado el enemigo,

"Marchavamos siempre por la Alcasia teniendo siempre el Rhin a la mano derecha con determinación de chocar con los quarteles de los Suedeses tenían sobre Brisache por la parte de la Alcasia quando nos llegó aviso que el enemigo levantaba el sitio..." ¹³⁶¹.

El Duque había llegado a la vista de Breisach el 22 de octubre "en donde aviendo desembolsado gran cantidad de dinero, y mandado que dentro se pusiessen trigo y otras proviisiones, fue a recobrar Emsenshein, Tan, Rufac, y otras plaças de Alsaçia superior..." ¹³⁶².

Después de detenerse cuatro o cinco días en "Sises...vino el Gran canceller de Alcasia a tratar del socorro que se avia de poner dentro de Brisache de provisiones de viveres particularmente porque de gente ni municiones de guerra no necessitava..." ¹³⁶³. Después de tomar las villas citadas, se separaron las fuerzas españolas de las imperiales, que fueron a invernar a Borgoña.

La campaña que realizó el Duque de Fera contenía varios acontecimientos dignos de haber sido elegidos como tema de un cuadro. El socorro de Breisach y no la toma como se titula a veces, puesto que aunque sitiada, estaba en poder de nuestras tropas, tiene un papel estelar, más que por los hechos en sí, por la importancia de la plaza, como ya señalamos.

El Duque de Fera había llegado a la vista de Breisach, bordeando el Rin por la Alsacia, el 22 de octubre y sin entrar en la villa, la socorrió con provisiones y dinero y fue a "limpiar" la Alsacia. Es, indudablemente, el momento que escoge Leonardo en su cuadro (105). Vemos la ciudad sitiada, con varios fuertes a su alrededor, las tropas del Duque entrando en la plaza con provisiones y expulsando al enemigo de los fuertes y combatiendo en campo abierto. El Duque va acompañado por los hombres de armas con sus lanzas, entre los que, probablemente, Maino representa a Gerardo Gambacorta, Teniente General de la Caballería, al de la Artillería "Juan Servellon" y al Conde "Adninghen" o "Aldriguen", que tan importante papel

jugó en la campaña.

Pero la figura que adquiere una gran importancia teatral en la composición del cuadro, es el joven, que en el extremo izquierdo, señala la ciudad. Sabemos que el gobernador de Breisach, el coronel "Janburche" o "Suamburg" vino en persona a dar aviso al Duque del levantamiento del sitio. También, el gran Canciller de Alsacia fue a visitar al Duque en Sises para tratar del socorro que había que poner en Breisach. Indudablemente, la juventud y la manera de vestir no permiten atribuir a este joven ninguno de estos nombres. Sin embargo, en una de las crónicas utilizadas ¹³⁶⁴, se dice que cuando avanzaban por Alsacia dejando el Rin a mano derecha "nos llegó aviso que el enemigo levantaba el sitio...". Este emisario, mandado seguramente por el mismo gobernador de la plaza, es el que, con sus noticias de victoria, recoge Leonardo como comentario de la obra. A un lado y otro del río, el enemigo se bate en franca retirada "los que estaban en esta parte se retiraban la vuelta de colmar parte de ellos se metían en Sises y Rufeche y los de la parte de

Briscobia en algunos otros lugares: vecinos a estraburgo que es Arzentina..." ¹³⁶⁵.

Se puede reconocer en el primer plano al Duque de Feria, en el centro, con su caballo pío en corveta. A la izquierda del cuadro, al emisario de Breisach. A la derecha y entre los hombres de armas con sus lanzas, probablemente, a Gerardo Bambacorta de perfil y el conde de "Adminghen" de frente. Otras tres caras aparecen por detrás, dos de ellas dialogando (?). Debajo del presunto Gambacorta, un mosquetero mirando al Duque y, algo más adelantado, un oficial con su jineta señalando la ciudad o el levantamiento del sitio. Surgiendo como cascada del caballo del Duque, y en segundo plano, sus tropas bajan hacia el valle. En un tercer plano, parte de ellas combaten al enemigo, mientras otras socorren la ciudad. Breisach parece tener un fuerte a este lado del río, rodeado por un foso. Hay banderas ondeando en los baluartes y numerosas tropas bullen encima de las murallas. Algunas piezas del fuerte más lejano disparan contra el enemigo. También hay encarnizados encuentros en el otro

lado del río, en donde las tropas del Duque, con su artillería, provocan la huida de la caballería enemiga. Una gran montaña flanquea la escena al lado izquierdo.

La atención del espectador es atraída, inmediatamente, por la mirada del Duque que le introduce en el asunto, a la vez que le señala con la bengala la ciudad. En este caso, este bastón de mando se ha colocado materialmente sobre el centro de la villa, la iglesia mayor. Hay otro foco de atención, representado por el embajador de la ciudad que, también, señala Breisach con su brazo izquierdo, lo mismo que el oficial que sigue a pie al Duque. El grupo compacto de caballeros de la derecha sirve, más bien, de bastidor teatral a la manera de Vicente Carducho. Las miradas se concentran en el Duque, especialmente en el mosquetero. La mirada, dinamizada por el caballo de Feria, sigue el camino serpenteante de las tropas hacia la ciudad.

Subyuga la postura de saludo y respeto del emisario de la ciudad, con el sombrero en la mano y también la del mosquetero, con su mirada de veneración.

Se hace patente la actitud de apremio del embajador y del oficial que señala la ciudad, frente a la serena y firme apostura del Duque. En cambio, es más indiferente la de los hombres de armas o las de los soldados que avanzan, alguno de los cuales nos miran con curiosidad.

Entre los elementos simbólicos destacamos la bengala del Duque, las lanzas, los mismos mosquetes, signos de la infantería española. El caballo del Duque en corveta, que en este cuadro tiene un papel muy especial y el mismo sombrero del Duque.

Por ser dos cuadros del mismo pintor y ejecutados en la misma época, mucho de lo dicho en la "Rendición de Jülich" se puede atribuir a éste. Sólo señalaremos las diferencias y peculiaridades.

La perspectiva lineal disminuye progresivamente en los tres planos citados. En el primero, llenando la mitad de la altura del marco, correspondiente al oficial que porta la partesana, pasando, en el segundo, a la cuarta parte, de los soldados que estan debajo del caballo del Duque, para terminar, en el tercero, en los minúsculos personajes que se dirigen a la ciudad.

Es de notar en este cuadro el fuerte contraste de oscuro contra claro, tan avanzado en su época, sobre todo en las figuras del Duque y el emisario que se recortan el paisaje, aunque con sutiles transiciones que favorecen la perspectiva aérea. Entre ellas, las plumas de sombrero del Duque o el esfumado de la cara del emisario, cuyo perfil está repetido en un soldado de los que marchan a la ciudad.

La perspectiva lineal está acentuada con el escorzo del caballo, cuyo modelo, como ha recordado más de un autor, recuerda al retrato ecuestre del Conde-Duque de Velázquez. Pero también es reflejo de modelos anteriores, entre otros, el de Carducho, como se puede observar en el mismo Salón de Reinos con la batalla de Fleurus, aunque aventajándolo en mucho.

En este cuadro el arabesco se concentra sobre la figura del Duque y su caballo y parece menos ligada la línea con el resto de las figuras. Hay una cierta ruptura con el grupo de hombres de armas. Mientras que con el emisario hay una línea elipsoidal que les une a pesar de la distancia y el "vacio" del primer plano.

Pero dentro del conjunto hay una línea que se dispara, pasando por el sombrero del oficial de la jineta y la bengala del Duque, hasta la esquina superior izquierda a través de la pendiente de la montaña.

La perfección que expresa el círculo, se adivina en las ancas del caballo y en varias zonas de la figura del Duque. Todo el dinamismo de la curva se concentra también en él. Y es más evidente, en contraste con las líneas rectas que le rodean: lanzas, mosquete, espada y jineta, la línea prácticamente vertical del oficial a la derecha o los mosquetes paralelos, llevados al hombro, por sus soldados a la izquierda, las aristas de las fortificaciones de la ciudad y la diagonal de la bengala.

El papel de las lanzas es el mismo que en el sitio de Jülich, aquí en menos cantidad, pero con mayor consistencia.

La tensión de la línea está, pues, concentrada en la recta que soporta la bengala del Duque en ángulo recto con su brazo.

Con la misma gama de colores y tonalidad que en

Jülich, destacan aquí el contraste de colores en la columna de soldados marchando, mientras que las figuras de primer plano se emplea una paleta más apagada: tintas argentadas en la armadura, ocre del caballo, casaca parda y medias grises en el joven que señala a la ciudad con camisa amarillo verdosa. Azul es el pantalón del oficial de la jineta y agrisados y oscuras los de la capa del mosquetero y sus medias.

El celaje es gris algo amarillento, con una claridad al fondo, fría, de amanecer. La montaña tiene frondosidades azuladas, sobre un fondo gris con algo de rosa, con tono sombra en la parte superior y contrastando con el ocre amarillo del llano que se une al azul del río. El efecto de humo se consigue con una veladura ocre sobre el azul del agua.

La luz viene de la izquierda y supone al sol muy en el cenit, produciendo unos contrastes de tono más acusados que en Jülich. El modelado varía desde el muy estudiado y suave del Duque, hasta el brusco del que señala a la ciudad o el casi inexistente del oficial de la jineta. Es maravilloso el tratamiento de la mano que

sostiene el sombrero del emisario.

El juego de las manchas sigue una espiral que, comenzando con los tonos más oscuros, se enrosca en el caballo del Duque para continuar por los de los hombres de armas, en la margen derecho del cuadro, y abrirse por la parte inferior del mismo, como su soporte, para dispararse en la figura del embajador. El carácter contrastado del resto, entre medios tonos y claros, produce el mismo efecto inquietante que apuntábamos en Jülich y el movimiento de espiral, como un resorte, "recoge" la fuerza hacia el caballo del Duque.

En la disposición de las figuras, Leonardo muestra su originalidad rompiendo con el esquema rutinario de Carducho, introduciendo una figura aislada y destacada en el extremo del cuadro que equilibra la situación centrada y voluminosa del Duque y su caballo.

Si dividimos el cuadro en cuatro partes, la figura del muchacho que señala está enmarcada por una de ellas, hay un espacio vacío, el Duque y su caballo comprende otra y los hombres de armas la última. El oficial de la jineta, es la charnela entre estas dos

últimas. La línea central de cuadro pasa por el extremo de la bengala y la espuela del Duque. En el sentido de la altura, la línea que divide en dos el cuadro y que coincide con la costura, pasa por la muñeca del "emisario" y la unión de la hoja y de la empuñadura del Duque. A un cuarto del extremo superior, está la línea del horizonte. A un cuarto del extremo inferior, la luz pasa por la muñeca del oficial que sostiene la jineta y por los cascos del caballo del Duque.

Si consideramos ahora dividido el cuadro en tres partes en el sentido de la altura, a un tercio del extremo superior se halla la mano del Duque que sostiene la bengala y en el tercio inferior la mano del emisario que sostiene el sombrero. En el sentido de la longitud y a un sexto del extremo derecho se encuentra la lanza más exterior, sostenida por la mano del general más cercano al Duque, y a un tercio la mano del oficial que señala. Todo ello nos permite suponer que no ha sido casualidad esta posición de las manos, sino que hay una intención clara de decir algo a través de las manos. También hay una sutil convergencia de líneas

rectas. La prolongación de la jineta pasa por la empuñadura de la espada del "emisario" y coincide con la mitad del lado izquierdo del marco. Pero de allí sale una línea simétrica creada por la entrada de los soldados en la ciudad y que apunta a la bengala del Duque. También la prolongación de la espada del "emisario" tiene allí su mira, como la misma del Duque. La pendiente de la montaña nos lleva, por otra parte, al mismo punto. Si prolongamos la espada del oficial, el mosquete del soldado que está detrás de la pata delantera izquierda del caballo del Duque y el mismo dedo del oficial, todo ello confluye en la hoja de la espada del Duque. También la punta de la lanza que está debajo de los cascos del caballo, se prolonga en el pomo de la espada del "emisario".

Hay tres planos en profundidad marcados, como en escalones, por las bandas de oscuridad decreciente del terreno y cuya unión se establece a través de la columna serpentante que, partiendo del Duque y sus hombres de armas, termina entrando en la ciudad.

Las actitudes están definidas por las miradas, la

manos y las armas, fundamentalmente. Las miradas, desde la del "emisario", pasando por el oficial de la jineta, el mosquetero y la de los hombres de armas, se concentra en la cara del Duque, que a su vez nos mira a nosotros, es decir, al rey. Una vez más es la manera sutil de decir, como en Maino, que la victoria es debida al rey, a través de sus capitanes. Pero como vimos, las líneas, que prolongan las armas de primer plano, terminan en la bengala del Duque o en su espada, que también señala el oficial, mientras la mano del emisario señala la ciudad y las del primer caballero, la oculta del mosquetero y la que sostiene la jineta se encuentra aproximadamente en la vertical, como resumen de la fuerza del soldado español. El mensaje podría significar que las armas españolas, simbolizadas en la espada, y conducidas por el mando de uno de los capitanes del Rey, cuyo símbolo es la bengala, son las que auxilian a la ciudad que nos señala la mano del joven y la bengala misma.

El movimiento en el cuadro es expresado a través del andar de las tropas y de la postura en corveta del

caballo. El andar de los soldados queda linealmente expresado en las rectas en abanico de las piernas en la esquina inferior derecha. En el ojo del espectador, el movimiento se inicia en la cabeza del Duque, va hacia el joven que señala, para volver hacia la espada, la banda y se catapulta hacia la bengala. En el segundo plano, la vista va siguiendo la marcha de las tropas en dirección a la ciudad y termina de nuevo en la bengala.

El equilibrio está conseguido llevando al extremo izquierda del cuadro al joven, con todo su peso en "mancha", para contrapesar el conjunto de las figuras del Duque, que se "echa" hacia el centro del cuadro y el resto de los soldados que le acompañan en primer término. Algo contribuye también el "peso" de la montaña, de los soldados que se concentran junto al extremo izquierdo, y hasta el desplazamiento de la ciudad del centro hacia la izquierda.

Todos los agentes plásticos contribuyen a dar un sentido de movimiento contenido que, como en un pararrayos, tiene su punto de máxima tensión en la punta de la bengala, por cuya virtud parece liberada la

ciudad de sus enemigos, como en un cuento de hadas.

Sólo habría que añadir que, comparándolo con el de Jülich, a nuestro juicio, y a excepción de la original inserción del joven emisario hay una mayor dependencia en este cuadro de Carducho y una composición menos lograda, menos conjuntada.

La elección del hecho concreto, dentro de la victoriosa campaña del Duque que hemos comentado, sólo puede explicarse por la fama de Breisach como pieza clave de nuestras comunicaciones. El socorro "sobre la mancha" de Breisach, está gráficamente bien expresado, tanto por las actitudes, como por los mismos elementos plásticos que sugieren movimiento, sin agitación, pero lleno de fuerza. La tensión concentrada en el Duque y que dimana de su bengala, está conseguida.

Como hemos dicho, miradas, armas y manos son las palabras que nos hablan sutilmente de los hechos. El gesto del joven emisario que apremia, como las palabras que parece emitir, son correspondidas por el movimiento de las tropas y el mismo gesto y mirada de comprensión

del caballo.

La batalla de Nördlingen (1634.09.06)

Al morir en 1633 Isabel Clara Eugenia, el hermano de Felipe IV, el Cardenal-Infante Don Fernando de Austria, fue nombrado Gobernador General de los Países Bajos y Jefe Supremo de las fuerzas militares.

Antes de poder hacerse cargo de los Países Bajos, recibió la petición de ayuda de su primo, el emperador Fernando, socorro que, por otra parte, le permitió tener abiertas las comunicaciones entre Bruselas y Milán.

Los imperiales estaban asediando, a la sazón, la plaza de Nördlingen. El 2 de septiembre salió el Cardenal-Infante de Donauwert sobre el Danubio y el 3 se fueron tomando posiciones para apretar el cerco.

Bernardo de Weimar y el Conde de Horn que mandaban las fuerzas sueco-bátavas quisieron socorrer a los sitiados y el 5 de septiembre se inició el encuentro, hacia las seis de la tarde.

Había una colina que era la llave táctica de campo de batalla y dominaba al despliegue imperial, y junto a ella un bosquecillo, que provisionalmente mandó ocupar el Cardenal-Infante. El Marqués de Leganés envió a Francisco de Escobar, Sargento Mayor del Conde de Fuencalara que lo ocupó con doscientos mosqueteros de su tercio, y que luego sería reforzado. El día y parte de la noche se pasó en la defensa de esta posición hasta que, por fin, la tomaron los luteranos a las once de la noche ¹³⁶⁶.

El Cardenal-Infante, mientras tanto, mandó al Conde de Salm con los dos mil hombres de su regimiento, y a don Gaspar de Torralto con su tercio a ocupar la colina y después de un consejo de guerra en el que llegó a la conclusión de la importancia vital de la colina, se reforzó con el tercio español de don Martín de Idiáquez, que llegó a la misma antes de amanecer.

Al amanecer, los ejércitos católicos contaban con 13.000 caballos y 20.000 infantes como fuerzas efectivas combatientes, frente a los 9.300 caballos y 16.300 infantes del enemigo ¹³⁶⁷.

El Conde de Horn con 4.000 infantes y 5.000 jinetes inició el ataque por el lado de los regimientos del Conde de Salm y de "Wormos" rompiéndolos y provocando su huida sobre los tercios de Torralto y sobre todo de Martín de Idiáquez. Este mandó calar las picas y a cuchilladas los apartó para que no desordenasen y desbaratasen su tercio. Varias veces y con mayores fuerzas se intentó de nuevo el asalto, rechazando al resto de las tropas excepto los dos tercios de españoles y napolitanos.

Un nuevo intento se hizo con los famosos regimientos Azul y Negro y media caballería sobre el puesto de don Martín de Idiáquez ¹³⁶⁸, el cual ordenó a sus soldados que dejasen venir al enemigo muy cerca, sin tirar hasta que él diese la señal y que al tiempo de quererles dar la carga se arrodillasen; hízose así, y luego que el enemigo les dió la carga que les pasó por alto, y teniéndole tan cerca, hizo la señal don Martín a sus mosqueteros, que dieron tal carga al enemigo que no perdió bala abriéndole sus escuadrones con gran mortandad. Quedó tan atemorizada y desmayada

su gente, que se les conoció en la flojedad con que volvieron a embestir, lo cual hizo el enemigo quince veces a este puesto en seis horas continuas con lo florido y mayor cantidad de su gente, sin que pudiese ganar un palmo de tierra, ni hacerlos volver un pie atrás, y finalmente volvieron al enemigo a picazos a sus puestos.

A las diez el ímpetu del enemigo había descendido notablemente y el sargento mayor Juan de Orozco acometió al enemigo dentro ya del mismo bosque desalojandole de allí.

Al mediodía se inició la desbandada del enemigo y la caballería fue explotando el éxito hasta Ulm, sembrando el campo de cadáveres. Aedo da la cifra de 17.000 muertos y más de 4.000 prisioneros, entre los que se encontraba el propio Horn. Bernardo de Weimar consiguió huir a uña de caballo. Tomaron todo su bagaje y trescientos estandartes ¹³⁶⁹. El ejército sueco dejó prácticamente de existir.

Dos anónimos flamencos representan la batalla. El de la colección del marqués de Viana (886) tiene una

cartela con los nombres de los principales personajes y ciudades, y números que indican su situación en el cuadro. En primer término y a la derecha aparecen el Cardenal Infante y su primo Fernando, rey de Hungría. Detrás de ellos aparece una pequeña elevación que puede representar la colina de tanto valor táctico, ya citada, con el tercio de Idiáquez. En el segundo término se desarrolla, en amplia panorámica, la batalla con la huida, a la derecha, de los protestantes.

El otro lienzo (463), depositado por el museo del Prado en la Capitanía General de la Zona Marítima del Cantábrico, en el Ferrol, sitúa, también, a la derecha, en primer plano, al Cardenal Infante y al Emperador, pero da mucho más relieve a la colina, que queda a contraluz como fondo del primer plano. A la derecha la caballería católica persigue a la luterana de Horn y a la del duque de Weimar.

PERIODO FRANCES (1634-1648)**Socorro de Lovaina (1635.06.29)**

Después de la derrota del Príncipe Tomás cerca de Tirlemont, a mediados de 1635, el ejército francés, bajo el mando de los mariscales de "Chantillon" (Châtillon) y de "Brese" (Brezé), fue siguiendo la ribera del Mosa para unir sus fuerzas con las holandesas del Príncipe de Orange, con que por fin, se juntaron en Maastricht. Sin embargo, existían reticencias por ambos lados, que iban a jugar a nuestro favor.

El Cardenal-Infante se situó con todo el grueso de su ejército en Tirlemont, con el fin de estorbar el paso de los enemigos. Estos, sin embargo, siguiendo un itinerario diferente, se dirigieron hacia Lovaina y Bruselas, por ser villas de escasas defensas y, así, cortar la retirada del Cardenal-Infante y obligarle a pelear si quería defender las citadas plazas. Informado don Fernando de los movimientos del contrario, dejando gente en Tirlemont, se dirigió apresuradamente a situarse delante de Lovaina. Tirlemont fue ocupada por los franceses, que se entregaron al saco y a la rapiña. Luego se alojaron entre Tirlemont y Lovaina, sin

atreverse a entablar batalla.

El 20 de junio los franceses, por un descuido nuestro, consiguieron vadear el río y se dirigieron a Bruselas, con el consiguiente sobresalto de la población. El Cardenal-Infante, dejando 1.000 hombres en la defensa de Lovaina al mando de "Grovendon", acudió a defender Bruselas.

El 23 de junio, por la mañana, los franceses atacaron Bruselas, pero los de la plaza se defendieron con tesón, entablándose una escaramuza en donde hubo numerosas bajas por las dos partes.

Ante la imposibilidad de hacerse con Bruselas volvió el enemigo sobre Lovaina, plantando sus baterías que batían el caserío. Mientras tanto, el socorro que se había pedido a Fernando, rey de Hungría, guiado por el conde de Piccolomini, se acercaba a marchas forzadas.

Los bátavos seguían, en posiciones más retiradas, esperando la ocasión de medrar a costa de los franceses. El Príncipe de Orange se contentó con abrir una mina.

Grovendon con los soldados que había en Lovaina junto a la población civil, tanto estudiantes como los mismos frailes, que tomaron las armas, mejoraban las defensas en todo lo posible. Hicieron varias salidas, que con la artillería, ocasionaron 1.800 muertos e hicieron prisioneros a otros 1.000 franceses.

Llegó Piccolomini con 8.000 caballos, "y echando delante 2.000 crovatos con sus cimitarras, hicieron en ellos réciamente, echando por el suelo la loca vanidad de los franceses." ¹³⁷⁰. El día de San Pedro, los estudiantes salieron e imitaron a los croatas, haciendo entre el enemigo multitud de bajas. Grovendon pidió al Cardenal-Infante que le enviase pólvora, el cual mandó a don Pedro Villamar, que con 300 caballos la intentaba meter en Lovaina. Los franceses la pusieron fuego por cuatro partes, y tuvo que ser apagada y protegida por las fuerzas del príncipe Tomás y del marqués de Aytona.

Por fin las tropas enemigas derrotadas y puestas en fuga, se dispersaron por todo el país. Los villanos, tomando las armas, salieron de sus casas a la caza de los franceses, cortándoles las orejas y narices. Las

pocas fuerzas que quedaron organizadas se retiraron y fueron perseguidas y exterminadas por el Infante hasta Maastricht, tomándolas 20 piezas de artillería y 200 banderas y cornetas. Los muertos se acercaron a 10.000 hombres ¹³⁷¹. El príncipe de Orange, por su parte, se dirigió a Diest.

El cuadro (884) de la colección del marqués de Viana representa, en primer plano, la retirada de los franceses. En segundo plano, se ve la villa de Lovaina en la mitad del cuadro y a la izquierda, sitiada por los franceses, en el ángulo superior izquierdo, y por los holandeses, más a la derecha. El socorro de los imperiales se representa en la mitad de la línea del horizonte. La salida del día de San Pedro, el 29 de junio, se sitúa a la derecha de Lovaina.

Combate en la Bahía de Todos los Santos de Don Lope de Hoces y una escuadra holandesa (1635-1636)

Después de la victoria de Oquendo de 1631, los holandeses se habían rehecho en la zona, porque seguían

siendo dueños del mar. La corte de España decidió mandar otra expedición, esta vez a cargo de Don Lope de Hoces, conductor del refuerzo de 4.000 hombres y de Don Luis de Rojas, general en la "guerra campal", para desalojar a los holandeses del Brasil y Curasao.

La armada se componía de la escuadra de Castilla, compuesta de seis galeones y un patache, y la de Portugal. Entre las dos sumaban 30 velas. La primera era mandada por Don Lope y tenía como almirante a don José de Meneses, y la segunda, mandada por don Rodrigo Lobo, tenía como segundo a Juan de Sequeira, almirante.

La armada salió de Lisboa el 7 de septiembre de 1635, después de un año de preparación. El 26 de noviembre recalaron en Arrecife en el momento que estaban nueve naos holandesas en el puerto y, aunque se decidió atacarlas, no fue posible entrar en el mismo por no tener agua suficiente los galeones. Continuaron hacia el sur para encontrar un lugar donde desembarcar la tropa, lo que hicieron en Las Lagunas, a vista de la armada enemiga, y en Bahía de Todos los Santos. Con estas acciones y cargar la flota de azúcar trascurrió

el año y al año siguiente salió don Lope de Hoces hacia Curasao con la capitana, la almiranta y un patache a vanguardia de las otras naos. Confiados en su superioridad, los holandeses con ocho navíos, salieron a su encuentro. Los días 19 y 20 de febrero se dedicaron a cañonear de sol a sol a las españolas, sin atreverse a acercarse, hasta que terminaron por retirarse con daño en la arboladura, por lo que no pudo recuperarse Curasao ¹³⁷².

En el palacio del Buen Retiro había, en 1700, cinco batallas que tenían por protagonista a Don Lope de Hoces y que pueden ser algunos de las que vamos a comentar ¹³⁷³. En el Museo Naval hay una serie de cinco lienzos depositados por el Museo del Prado y titulados "Expedición de don Lope de Hoces al Brasil", desde 1932 y que anteriormente estuvieron depositados en el Ministerio de Ultramar, a partir de 1881. Tienen todos las mismas dimensiones, 1,66*2,41 ms. El Museo del Prado los considera anónimos españoles del siglo XVII, y Fernández Duro los atribuía a Juan de la Corte y encargados por la Corte para el palacio del Buen

Retiro ¹³⁷⁴.

La descripción de los hechos de estos lienzos está perfectamente reflejada en las leyendas que llevan en su parte inferior, por lo que nos limitaremos a transcribirlas.

El nº 5945 (4), tiene una leyenda que dice: "Reinando en España el Rey nuestro señor Don Felipe Cuarto, el Grande, Don Lope de Hoces y Córdoba, de su Consejo de Guerra y Junta de Indias, y Capitán general de la armada de las dos coronas de Castilla y Portugal, salió de Lisboa a 7 de Septiembre del año 1635 con el socorro que llevó al Brasil, y a 26 de Noviembre llegó sobre Pernambuco con intento de quemar la armada del enemigo que tenía surta en la playa. Retirósele arriando los cables y metiéndose debajo de sus fortificaciones, y Don Lope fue sobre él hasta que le faltó el fondo, por necesitar mucha agua las dos capitanas de España y Portugal y los cuatro galeones de armada que llevaba".

El nº 5946 (5), tiene otra que reza así: "Pasa Don Lope la punta de Jaraguay en aquella costa, donde

surgió a los 26 del dicho mes, a echar el socorro adonde estaba Matías de Alburquerque, que gobernaba las armas en ella, y a vista del enemigo, que se hallaba con su caballería e infantería en la Paripuera, donde estaba fortificado, le echó el socorro. Viéndolo, viene su armada a estorbarlo, de once urcas gruesas y dos lanchas, y estuvo en este intento hasta 5 de Diciembre, y no pudiendo estorbar que se desembarcase, se retiró este día y se fue, y Don Lope partió de allí a 7 del dicho para la Bahía de Todos los Santos, dejando desembarcado todo el socorro y Don Luis de Roxas fortificado".

El nº 5947 (6), tiene otra que dice: "Arriba el enemigo a pelear y empiezase la batalla: peleóse este día desde que salió el sol hasta que se puso: desvióse el enemigo: quedó nuestra almiranta sin mastelero mayor y desparejada como la capitana, y la armada del enemigo de la misma forma".

El nº 5950 (7), tiene otra que dice: "Vuelve Don Lope a pelear el día siguiente, a 20, desde antes que saliese el sol, y habiéndose aparejado aquella noche lo

mejor que pudo. La almiranta y capitana pelean hasta medio día de la forma que parece".

El nº 5948 (8), tiene otra que dice: "El dicho día 20, a las doce, estando peleando como se demuestra en el cuadro antecedente, aprieta el enemigo a nuestra almiranta, y Don Lope ordenó que le dejasen que pasase adelante de la capitana y el patache con ella. En pasando queda Don Lope con su capitana en medio de la armada del enemigo, y pelea con ella hasta cerca de ponerse el sol, que se retiró el enemigo".

La batalla de Gascona (1636.10)

Es posible que se de este titulo a una de las acciones ocurridas al sur de Francia, como la conquista de Socoa. En 1636, el gobierno español, para hacer frente a los continuos ataques de nuestros vecinos, proyectó la invasión de Francia por la frontera de Navarra con dos pequeños ejércitos: uno al mando del Marqués de Valparaíso, por Roncesvalles, y otro, al del almirante de Castilla, por Irún. En pocos días se

apoderaron de San Juan de Luz y Ciburu. La principal defensa estaba en Socoa, cuya fortaleza disponía de 26 piezas y presidio de tropas regulares. El marqués de Valparaíso, don Francisco de Irazábal, consiguió rendirla ¹³⁷⁵.

El cuadro de Juan de la Corte representa el momento del asalto. El general, a caballo, ordena a los hombres de armas dirigirse hacia la plaza. La infantería se introduce por la brecha abierta por la artillería, que bate la ciudad desde el ángulo inferior izquierda. Al fondo, sobre un terreno ondulado, esperan dos gruesos escuadrones las órdenes para intervenir. El fuego que consume el interior de la fortaleza, se contrapone con el motivo de las lanzas, que recuerda el lienzo de Velázquez.

La batalla de Kalo (1638.06.21)

Don Felipe de Silva, castellano de Amberes, teniendo noticias de que los holandeses pudieran atacar los fuertes sobre el Schelde, reforzó a estos, metiendo

en el de Kallo al capitán "Maes" con 40 soldados de su compañía y 60 villanos, en el de la Perla puso al capitán "Saclí", en el de "Blosquerf" al capitán Sucori, y en el villaje de "Urasic" al coronel "Brien".

A partir del día 12 de junio empezaron a aproximarse los holandeses en barcas y el 14 consiguieron reducir los fuertes de Kallo y Verrebroek. Pretendían rendir el de Santa María, pero la guarnición, junto a los huidos de los anteriores consiguieron detenerlos.

Don Felipe de Silva reunió a las pocas fuerzas de que disponía y fortificó el dique de Kallo y confió su defensa al maestro de campo "Catrit". Posteriormente escribió al Infante don Fernando, y avisó a don Enrique de Alagón, conde de Fuenclara, cuyo tercio estaba en Hulst y al maestro de campo "Ribacourt", que con el suyo estaba en Zelzate, para que, con la máxima urgencia, se dirigiesen hacia "Burguet" (¿Burcht?).

El mismo día, el Infante se metió en Amberes, donde recibió la noticia de que el príncipe de Orange se había dirigido a Bergen op Zoom con la caballería y

gran cantidad de carros, mientras su infantería la llevaba embarcada. Después de consultar con don Felipe de Silva y el marqués de "Sfrondato" decidió que éste, con toda la caballería que tenía alojada en los alrededores y con 700 valones como infantería, se concentrase en "Burquet". Escribió también al gobernador de Lierre para que enviase 300 hombres a "Burquet", y al marqués de Leiden, que venía con los alemanes, para que acudiese con toda diligencia hacia Amberes, pasando por en camino de Malinas, ya que se tenían informes de que 70 compañías de a caballo y mucha infantería enemigas se dirigían a sitiar dicha plaza. También instó al maestro de campo don Andrea Cantelmo, para que acudiese con los italianos.

Con todas estas fuerzas salió el Infante a pelear el 15 de junio, con el fin de no dar tiempo a que el enemigo se fortificara. Después de desplegar sus fuerzas y repeler algunas salidas de los holandeses que guarnecíán los puestos conquistados, el 18 de junio resolvió atacar al enemigo que, por entonces, embestía los fuertes con nueve regimientos de infantería y

cuatro compañías de caballos. Encargó al conde de Fuenclara el puesto de Santa María, por ser el de mayor importancia, con 15 compañías de su tercio y algunas fuerzas más; al marqués de Leiden

"que fuese por el dique Melson con los regimientos de Brion, Octavio Guasco y del de Hadelshouen, y seis compañías de caballos; y á D. Andrea Cantelmo por los diques que van á Brebuc, el uno del villaje Urasen y el otro de Hulst, con 10 compañías de españoles..., cinco del tercio del marqués de Velada y cinco del de Fuenclara, el tercio del duque de Arellano, los de Rivacourt, Jeriq, y el regimiento de los de Luxemburgo con diez compañías de caballos.." ¹³⁷⁶.

El domingo día 20, a media noche, ordenó a Fuenclara, a Leiden y a Cantelmo que acometieran a un tiempo los puestos ocupados por los holandeses. Cantelmo fue el primero en iniciar el ataque por el dique que venía de Hulst, con las 10 compañías de españoles en su ala derecha, los italianos en la izquierda y los alemanes y valones en el centro.

Venciendo una fuerte resistencia conquistaron cinco cortaduras, el reducto y la torre de la villa de Verrebroek. Duró la acción desde las doce de la noche hasta las diez de la mañana, teniendo ambos bandos numerosas bajas.

El marqués de Leiden, poco después del ataque de Cantelmo, atacó con gran ímpetu y ganó una cortadura en el dique de "Malson".

Fuenclara, por su parte, atacó el puesto que se le había asignado, que era el más fortificado y defendido, durando la acción alrededor de doce horas, pero gracias a la osadía y constancia de los españoles y a los valones que les seguían, mandados por el sargento mayor del tercio de Catrit, los holandeses fueron desalojados de sus fortificaciones,

"y un reducto que tenia sobre el dique de Calo, hasta arrimarse á un hornabeque que habian hecho delante, por ser este cuartel el que más importaba para mantener el enemigo, por cuyo respeto ponía mayor esfuerzo, ayudándole el terreno, que era mucho por aquella parte, y el puesto el más á

propósito para recibir los socorros." ¹³⁷⁷.

Sin embargo, habiendo sufrido muchas bajas y para acabar con las últimas resistencias, pidió al Infante algún refuerzo, que éste envió, consistente en 200 hombres en cuatro compañías, dos de arcabuceros y dos de corazas. A las diez de la noche, el conde de Fuenclara relevó a las fuerzas que tenía en vanguardia, para atacar a las doce. Advirtiéndole que el enemigo no daba señales de vida, envió un reconocimiento que comunicó que los puestos estaban desguarnecidos. Entró y ocupó el fuerte de Kalo y, al continuar avanzando, descubrió a varios escuadrones en un esguazo muy grande que había entre el dique y el puesto por donde vadearon el canal.

El marqués de Leiden, al conocer que el enemigo se retiraba, se adelantó con sus fuerzas, a la vez que Andrea Cantelmo venía avanzando con las suyas por el dique a su cargo. Embistieron Fuenclara y Leiden y, sin resistencia, se rindieron 2.500 hombres.

De un total de

"más de 6.000 infantes veteranos y cuatro

compañías de caballos, no se libraron más de doce de infantería bien destrozados: ganarónse 50 banderas y tres estandartes, 26 ó 30 piezas de artillería, y 84 barcones, los más de ellos con víveres y municiones de guerra, dos pontones y dos fragatas, y varios instrumentos y artificios de fuego." ¹³⁷⁸.

Por nuestra parte hubo 234 muertos y 822 heridos.

En el cuadro (402) se ve, en el ángulo superior derecho, la ciudad de Amberes junto al río Schelde que luego tuerce hacia el lado opuesto. Por debajo del mismo los puestos de Kalo, en el centro del cuadro, Santa María, debajo de Amberes, San Felipe, algo más a la izquierda y, al otro lado del río, la Perla, aún más a la izquierda, y Verrebroek. En la mitad del cuadro y algo a la derecha se representan las tropas del conde de Fuenclara, don Enrique de Alagón, que se dirigen contra el reducto sobre el fuerte de Kalo. A la izquierda y en la parte superior las fuerzas de Cantelmo junto a Verrebroek, y en primer término las del marqués de Leiden, que es el jinete a contraluz

situado en la parte inferior central del lienzo.

Socorro de Saint Omer (1638.07.12)

En los meses de marzo y abril de 1638, el cardenal Richelieu había dado las órdenes para invadir los Países Bajos por el Sur, mientras sus aliados, con un ejército de 18.000 infantes y 5.000 caballos, lo hacían por el Norte. Las dos operaciones se concretaron, esencialmente, en la batalla de Calloo (Kallo) y en el sitio de Saint Omer.

Con el fin de conquistar Saint Omer, Richelieu había formado un primer ejército compuesto de 15.000 infantes y 6.000 caballos bajo las órdenes del mariscal de Châtillon. Otro ejército tenía la misión de recuperar Châtelet y el del mariscal Brezé apoderarse de Luxemburgo. Con sus aliados holandeses contaban con 48.000 infantes y 17.000 caballos.

Por su parte, el Infante don Fernando formó un ejército de 9.000 infantes y 3.000 caballos contra el mariscal de Châtillon mandado por el príncipe Tomás de

Saboya; otro de 10.000 infantes y 3.000 caballos contra los holandeses, que tomó a su cargo, y para defender el ducado de Luxemburgo destinó 4.000 infantes y 1.000 caballos al mando del sargento mayor de batalla "Lamboy". En total reunía 25.000 infantes y 8.000 caballos.

Al saber que el mariscal de Châtillon estaba en Abbeville en disposición de entrar en Flandes, el Infante desplegó a las fuerzas que tenía contra Châtillon para hacer frente a sus designios:

"los tercios del marqués de Velada, barón de Vesmal...y D. Guillermo Tresame y el comisario general D. Francisco Pardo, con alguna caballería, entre Gravelingas y Sant Omer, para acudir á estas plazas y á la de Boubourg...al conde de Fontana, el cual alojó la infantería sobre la ribera que viene de Sant Omer á Gravelingas y Dunquerque."

1379 .

En efecto, en el mes de junio Châtillon se dirigió hacia Béthune, donde, poco antes, había entrado don José Saavedra con 11 compañías de su tercio, por lo

cual encaminóse hacia Aire, que también fue reforzada a tiempo. Continúo, pues, hacia Saint Omer, conquistando el castillo de Arques, muy cercano a la plaza, y todos los puestos alrededor de ella.

Había en Saint Omer,

"cuatro compañías del marqués de Velada, 150 ingleses del Triseme, y 200 valones de Besmal, sin cuatro compañías de D. José de Saavedra, y las del gobernador mayor de la villa. Hallábase dentro el baron de Besmal, el sargento mayor de su tercio, que ocupaba con 200 hombres el puesto de Basquerre..." ¹³⁸⁰.

En total la villa estaba defendida por 1.500 infantes y 400 caballos. Al enterarse el Infante de que era Saint Omer el objetivo de Châtillon mandó al conde de "Isimburg" (Isemburgo) que ayudase al conde de Fontana y que con el marqués de Fuentes y el conde de "Nasao" (Nassau) sirvieran al príncipe Tomás, que partió desde Bruselas. En Bourbourg se unieron al Príncipe el conde de Isemburg, el tercio del conde de Fuensaldaña y el regimiento de Juan Agustín Spínola, en

un total de 8.000 hombres y 4.000 caballos, sin contar los croatas que luego se agregaron. Esperaba el Infante con impaciencia el refuerzo del conde de Piccolomini, que estaba todavía en Bruselas.

El Príncipe llegó a primeros de junio al puente de la "Base", muy cerca de Bourbourg. Al llegar a Watten se encontró ya con el enemigo. El Príncipe Tomás organizó la marcha enviando como vanguardia a "Monsieur de Pascual", capitán de su guardia con 40 arcabuceros de compañía y al teniente general de la caballería, don Juan de Vivero, con 300 caballos en tres tropas, "de que eran capitanes de los españoles D. Alvaro de Vivero y D. Juan Padilla, y de los italianos Cárlos de Tutavila y el conde Serraval, y de los valones el baron de Abisc y Ramere" ¹³⁸¹. El grueso lo formaban dos escuadrones volantes de 600 hombres mandados por el conde de Fuensaldaña y don Eugenio "Oneli", seguidos de cuatro piezas de campaña, los tercios del marqués de "Velada Oneli" y don Francisco Toralto, 400 caballos y un batallón formado con parte del tercio del conde de Fuensaldaña, que mandaba su sargento mayor. A la

retaguardia iba lo restante del tercio de Fuensaldaña, de los maestros de campo Juan Agustín Spínola y Carlos Guasco y el general de la artillería con toda la artillería gruesa y el bagaje.

Llegó la vanguardia, antes de las cinco de la mañana, frente a la línea de circunvalación del enemigo, informando, después de un reconocimiento, de que el puesto de "Bach" no tenía más que 500 hombres, pero que se estaba fortificando rápidamente y recibía cada vez más gente, porque el ejército francés se acercaba. El príncipe Tomás ordenó ocupar unas posiciones a tiro de mosquete de las trincheras del enemigo y una eminencia que dominaba aquella zona, plantando allí la artillería.

Venía el grueso del ejército francés marchando por la otra parte de la ribera, donde se detuvo todo el día. El Príncipe decidió, por una parte, socorrer la plaza, y por otra, escaramucear con alguna caballería de la vanguardia.

A las once de la mañana sacó por la retaguardia a Juan Agustín Spínola, con su regimiento, para pasar por

un puesto que no estaba guardado, llevando consigo material de fortificación, municiones y otros abastecimientos para meter en la plaza, como también unos pontones para lanzar un puente. Hizo avisar a los de la villa para que enviasen barcas para recibir las municiones y facilitasen el paso.

Se tuvo noticia entonces de que las tropas francesas venían dispuestas a combatir y el Príncipe envió al Comisario general con diez compañías de caballos y 300 infantes del tercio de Guasco para detenerlos. Al reiterarse la amenaza, pasada una hora, mandó al resto del tercio de Guasco y al teniente maestro de campo general, Juan de Orozco, para que confirmase cuántos eran y, como continuaron las noticias alarmantes, envió también al conde Juan de "Nasao", general de la caballería, y a Dionisio de Guzmán, sargento mayor del conde de Fuensaldaña y ordenó que el resto del ejército coronase la eminencia para que el enemigo no la ocupase.

Por fin, Orozco y el sargento mayor "Fontaneli" informaron que sólo eran 2.000 los soldados enemigos y

que se habían atrincherado con sus carros entre unos setos a propósito para la defensa. Se escogieron 400 soldados que les acometieron, con tal ímpetu, que aunque se resistieron con valentía y mataron al maestro de campo "Flogores", se rindieron finalmente a discreción. "Quedaron presos 1.905 soldados, y entre ellos un maestro de campo de nombre, 17 capitanes, 24 tenientes, 19 alféreces, 11 sargentos y muertos los demas... " ¹³⁸².

Por nuestra parte murieron el capitan "Felice Judici", el conde "Ebrando", sobrino de Piccolomini y, entre los italianos, 25 soldados y 43 heridos.

Entre las once y doce de la noche, al mismo tiempo que Juan Agustín Spínola partía con el socorro para los de la plaza, atacó el enemigo el puesto conquistado, pero fue rechazado y, a las dos horas del día siguiente, pudieron conseguir meter un socorro en la plaza

"con bizarra demostracion y á son de caja, con banderas arboladas, en número de 400 hombres en siete compañías, y en otras cinco 300 italianos,

100 de Besmal, con dos capitanes y lo restante del tercio de ingleses de Tresame, llevando la gente a su cargo un sargento mayor y el baron de Besmal, saliendo a darle la mano por la parte de Bach, ayudando aquella gente al socorro con la mosquetería y algunas piezas que sacó sobre el dique, con que á todas horas se entraba y salía libremente de la plaza..." ¹³⁸³.

Se atribuyó la victoria a San Omer, por haberse conseguido el día del santo.

Seguían los franceses con perseverancia la expugnación de la plaza y, el príncipe, con la idea de socorrer a los sitiados mediante el cerramiento de las "riberas que pasaban a Baten, abriendo un dique para sustentar las aguas con que inundan todo aquel contorno, por ver si con barcas podia socorrer segunda vez la villa..." ¹³⁸⁴. La rapidez de la operación permitió cerrar las riberas en tres días, aislando el puesto de Bach.

En estos momentos aparecieron las tropas imperiales entre Casel y Baten, y el conde Piccolomini

se entrevistó con el príncipe Tomás, para acordar lo que se debía hacer. Convinieron en echar al enemigo de Bach.

Al ver los movimientos de tropas los franceses acudieron hacia esa parte, el mariscal de la "Forza" (La Force) con 15.000 infantes y 4.000 caballos, y Châtillon con fuerzas inferiores por las dos derrotas sufridas. El príncipe Tomás se adelantó para impedir que se unieran ambas fuerzas y distraer al mariscal de la "Forza". Mientras tanto Piccolomini, con su infantería y 800 caballos "fuese por la mañana del miércoles 7 de julio, la vuelta de Ruminghen, y que se quedase hasta la tarde cerca de Bach, en la parte donde no pudiese ser descubierto, para atacar el Bach..."¹³⁸⁵. Los de la plaza tomaron un reducto de Bach y el conde Piccolomini inició, poco después, el ataque ocupando dos fuertes.

Por su parte el Príncipe se encaminó hacia "Niverlet", encontrando numerosos fuertes con los que habían cerrado el paso los franceses a la villa. Decidió, a pesar de todo, acometer tres de ellos, los

de "Desmares" y el de Bach. Para lo primero encargó al conde de Fuensaldaña y a Juan Agustín Spínola, y para lo segundo, a don Francisco Toralto. El conde de Fuensaldaña fabricó un puente sobre la ribera que corre por aquel puesto y envió dos capitanes con 250 hombres para embestir el fuerte. Llegaron muy cerca de él, pero encontraron una gran resistencia. Juan Agustín Spínola, viendo que iban a socorrer a los del fuerte, acometió con los españoles, echándose al agua por un foso grande, tomando por asalto el fuerte. Acudieron los franceses con batallones enteros para recuperarlo, pero con la ayuda de refuerzos, pudieron rechazar por cinco veces los intentos del enemigo, que perdieron más de 2.000 hombres, entre ellos el mariscal "Labore".

Siguió el mismo ejemplo don Francisco Torralto con el fuerte que se le había encomendado atacar. Amedrentados los franceses abandonaron el fuerte que correspondía a Juan Agustín Spínola, quedando los que había en medio aislados, rindiéndose al poco tiempo. Se envió a la villa 1.000 hombres de refuerzo y entró en ella el conde de "Isembourg". Los dos generales

franceses intentaron acudir por el puerto de "Demares", pero lo impidió nuestra caballería.

Mientras tanto Piccolomini fue terminando sus aproches y baterías hasta el 11 de julio, cuando, de nuevo, el enemigo intentó dar un asalto general a la plaza. El príncipe Tomás mandó a don José de Saavedra, con 1.000 españoles, y a Francisco de Torralto, con 800 hombres de otras naciones y 800 caballos, que se opusieran a La Force. Tomaron los puestos con tal diligencia que los franceses desconfiando de seguir adelante el sitio capitularon el 12 de julio, con el fin de poder retirarse, entregando los fuertes, de donde salieron 2.500 franceses.

En el cuadro (550) de Snayers aparece, seguramente, el combate de los setos en el ángulo inferior derecha, mientras el grueso del ejército del Príncipe despliega más arriba, junto al camino que va a Watten, coronando una eminencia y frente a la línea de circunvalación de los franceses. La plaza de Saint Omer queda más a la izquierda y en el extremo izquierdo se ve, probablemente, las fuerzas del conde Piccolomini

que acuden a socorrerla.

En el lienzo de la colección del marqués de Viana (882) aparece el príncipe Tomás, a la derecha y en primer término, dando órdenes a sus subordinados. En la mitad del cuadro y algo a la derecha el cuartel del conde Piccolomini y el puesto de "Bach". Más arriba, el cuartel del mariscal de La Force. A la izquierda Saint Omer sitiada por los franceses, que se enfrentan con los españoles en el centro del cuadro.

La batalla de Gúeldres (1638.08)

Después de la derrota de Kalo, el príncipe de Orange, aprovechando que el grueso del ejército del Cardenal-Infante vigilaba al ejército francés, marchó desde Bergen op Zoom hacia la ribera del Mosa. Contaba con unos 14.000 infantes y 3.500 caballos. El Infante pensó que se dirigía para sitiar Gennep o Gúeldres y mandó al conde de Fontana, general de la artillería, con 3.000 infantes, parte españoles y parte alemanes y valones, con el fin de que se dirigiera a "Diste" y

frustrar el intento del enemigo. El conde Enrique de Nassau comenzó el sitio con 4.000 infantes y 11 compañías de caballos.

El Infante, en persona, después de dejar el resto con el príncipe Tomás, partió con parte de las fuerzas para enfrentarse a los holandeses. Mandó por delante al marqués de Leiden, con 1.000 infantes y cuatro compañías de caballería, para meter gente en la plaza. Envió a don Francisco de Castro, su caballerizo, para pedir la colaboración del barón de "Lomboy", que había pasado el Rhin con 2.880 caballos imperiales.

Don Fernando, desde Gante, pidió al príncipe Tomás que le enviase el tercio del marqués de Velada. Luego partió a "Monte-Agudo", donde se reunió con el conde de Fontana. El 20 de agosto salió para Diest y de allí, a marchas forzadas, llegó a Venlo el 23, lunes, y dispuso que la vanguardia pasase el Mosa aquella noche. Partió de Venlo y en Breyell formó los escuadrones. Continuó el Infante hasta Straelen, donde se alojó y reuniendo el consejo se decidió a socorrer a la plaza, después de ganar el fuerte de San Juan. Para esta última acción

eligió al coronel "Crumen", gobernador de Straelen, que se había ofrecido. Avisó, también, al gobernador de Güeldres, don Andrés de Prada, para que apoyase, con su gente, dicha acción.

Se adelantó, pues, el coronel "Crumen" con 300 españoles del tercio del conde de Fuenclara, 300 alemanes de los regimientos al servicio del Rey y 400 valones de la guarnición de Straelen. Les seguía un carro de granadas y otro de zapas y palas.

Luego marchaba el

"marqués de Sfrondato, teniente general de la caballería; D. Pedro de Villamayor, comisario general de ella,... que harían por todo 2.000 caballos... con un trozo sobresaliente que se señaló de ella misma para acudir á la mayor necesidad, acaudillado del conde de Villalobos..."

1386 .

Continuaban los trozos de Bernabé Vizconte, el capitán Enrique O'Donell, el capitán Quintín con sus arcabuceros, el de corazas del capitán Pedro de Heredia y los arcabuceros de Juan de Gués.

A la caballería le seguía el resto del tercio del conde de Fuensaldaña, al mando de su sargento mayor, don Baltasar Mercader, con cinco compañías del tercio del marqués de Velada, con un total de 1.100 españoles, 300 italianos del duque de Arellano y 800 alemanes de la guarnición de Gennepe, mandados por su gobernador, el maestro de campo "Tomas Preston". Luego dos escuadrones, de 600 hombres cada uno, de los regimientos alemanes e imperiales, mandados por el marqués "Marey", seguidos por el "Infante con la corte y guion y Don Diego de Silva, marqués de Orani, con las dos compañías de la guardia, y últimamente el barón de Lomboy con 2.000 infantes y 1.800 caballos" ¹³⁸⁷.

Gobernaba la retaguardia el coronel "Brion" con parte de su regimiento y el tercio de Bacourt, con unos efectivos de 1.000 infantes más toda la artillería.

Con esta dispositivo había partido el Infante, entre las doce y la una de la noche y, de tal forma impresionó a los holandeses, que desampararon el fuerte de San Juan inmediatamente. Se ocupó dicho puesto y, saliendo los defensores de Güeldres, todos unidos y

apoyados por el resto del ejército cargaron sobre el enemigo, el cual se fue retirando sin orden y perdiendo mucha gente. Se les tomó seis medios cañones, tres cornetas de caballería y dos puentes de barcas. Por nuestra parte hubo muy pocas bajas. Emprendido el socorro a las cinco de la mañana, a las siete se consiguió llegar a la iglesia de Güeldres. El príncipe de Orange se retiró, con graves pérdidas, a sus presidios.

En el cuadro del marqués de Viana (885), el Cardenal-Infante aparece en segundo plano, a la izquierda del cuadro, con su corte. El baron de Lomboy ocupa el papel de protagonista, en el centro y primer término, persiguiendo a los holandeses del príncipe de Orange, que se representan a la derecha. Más arriba de estos últimos, hacia la mitad del cuadro, se encuentra el conde de "Solms" con sus tropas. Y en la parte superior derecha, el marqués de Leiden. Güeldres queda en el centro del lienzo, aproximadamente.

El socorro de Thionville (1639.05.29)

El cardenal de Richelieu había mandado en 1639 un ejército de 18.000 hombres a través del ducado de Luxemburgo, a cargo del mariscal "Fuquieres" (Feuquières). Este llegó a Thionville y, después de abrir trincheras, empezó a apretar el sitio. El conde de Piccolomini que, a la sazón, estaba en la Lorena decidió acudir en socorro de tan importante plaza.

El 29 de mayo salió de Bruselas Piccolomini y en el ducado de Luxemburgo se puso al mando de sus tropas, que eran inferiores a las del enemigo. Sin dilación alguna se aproximó a los franceses acometiendo sus fortificaciones, y "rompióles tres cuarteles con gran estrago y mortandad de aquella nación, apoderóse del puente que está hácia la parte de Tréveris y socorrió la plaza." ¹³⁸⁸. La guarnición de dichos cuarteles se retiraron y dando un rodeo se incorporaron al grueso de su ejército que se concentraba en el que llamaban cuartel del Rey, donde se hallaba el mariscal "Fuquieres". Este formó rápidamente los escuadrones, de tal forma que, cuando llegó Piccolomini, los encontró en batalla. Sin perder un minuto, les acometió,

peleando infantería con infantería y caballería con caballería, con tal coraje,

"que no pudiendo sufrir la furia de nuestra gente, se valieron de los piés faltandoles las manos. Duró la pelea por espacio de dos horas, y degollaron casi siete mil franceses..." ¹³⁸⁹.

También se cogieron 3.000 prisioneros y al mariscal "Fuquieres", y casi todas las banderas y estandartes. Por nuestra parte sufrimos mil bajas, entre muertos y heridos, entre ellos el marqués de Gonzaga. Thionville quedó libre del sitio.

En el cuadro del marqués de Viana (883) se ve Thionville a la derecha y, en el centro, la batalla entre los dos ejércitos separados por el humo de la pólvora. Hacia la izquierda, tanto en el primero como en el segundo plano, se representa el comienzo de la huida de los franceses, con el mariscal "Fuquieres" a la cabeza.

El sitio de Aire-sur-la-Lys (1641.12.07)

En 1641, al Cardenal Infante las armas le eran adversas. Los franceses, tras un largo sitio, del 19 de mayo al 27 de julio, habían tomado Aire-sur-la-Lys. Luego cayeron Lillers, Lens y la Bassée. Por su parte, Guillermo de Orange se había apoderado del castillo de Gennepe.

En el primer momento que pudo el Infante mandó bloquear Aire al barón de "Vec", maestro de campo general. El mismo partió de Morbecque el 13 de julio con su ejército y fue "a dormir a Bretaña, y se acuartelaron las tropas a un cuarto de hora de la villa" ¹³⁹⁰. El 2 de agosto se incorporó "Lamboy" y, al día siguiente, se trasladó el ejército a "Chies", mandando el Infante al conde de Fuensaldaña a bloquear "Libieres", que rindió con trescientos cincuenta franceses que componían la guarnición. Una vez efectuadas estas operaciones previas, bloqueó estrechamente la plaza de Aire, rechazando una salida de sus defensores mediante los dragones de "Lamboy".

Su Alteza se acuarteló en "Litre" y avisado que venía un gran convoy del enemigo desde Therouanne,

compuesto de seis mil carretas, acompañados de seis mil soldados, adelantó a los batidores. Después de algunas escaramuzas y algunos cañonazos, el convoy se retiró a "Edin, y que Lamillere con su ejército desamparaba la villa de Herc..." ¹³⁹¹. El Infante le persiguió hacia Arras, pero la dificultad del terreno le obligó a limitarse a un simple duelo artillero, consiguiendo el francés escaparse protegido por la oscuridad de la noche. Volvió, pues, don Fernando a apretar la plaza de Aire,

"eligiendo los puestos para cerrarla...Hallabanse los franceses sin bastimentos y con no poca desesperación de haberlos, y tomaron, para conservarse, y por arbitrio, echar los burgueses fuera, pasando los más días con solo pan y agua" ¹³⁹².

Pero, el 4 de agosto, el Infante contrajo una fiebre maligna muriendo, el 9 de noviembre de 1641, en Bruselas. El gobierno militar se concedió a don Francisco de Melo. Poco después, el 7 de diciembre, la plaza cayó en manos de los españoles.

El cuadro (539) de Snayers presenta la panorámica del sitio de Aire, con un paisaje nevado, propio de principios de diciembre que es cuando se rindió la plaza. No hay señales del Infante, que entonces había muerto, pero hay una alusión, quizás, en el soldado que está muriéndose en el centro del cuadro y es asistido por un capellán con una cruz y otros soldados. Las condiciones atmosféricas, unidas a la falta de bastimentos, ofrecen una visión de soldados harapientos en primer plano, que contrasta con el orden geométrico de las formaciones del segundo término.

El lienzo, fechado en 1653, es adquirido, junto a otros cinco por Isabel de Farnesio y ya se cita en el inventario de La Granja de 1746. En Aranjuez se registra en 1794 y 1818 ¹³⁹³.

El socorro de Lérida (1646.11.21)

Este hecho de armas se inscribe dentro de la guerra abierta de Francia contra los Austrias y en el contexto de la Guerra de los Treinta Años. El teatro de

Operaciones es Cataluña, en un momento de desintegración de los reinos bajo el cetro de Felipe IV. Lérida había sufrido ya un sitio en 1644 por Don Felipe de Silva que la rindió y derrotó al ejército de socorro mandado por la Mothe.

Gobernaba la plaza el General de Artillería, Don Gregorio Carballo de Brito y Joao que el 7 de abril de 1646 había atacado por sorpresa Termens "calificado como padraastro de Lérida" ¹³⁹⁴. Este valiente General ejecutó numerosas salidas contra el ejército sitiador, que se había presentado a principios de mayo bajo el mando de Enrique de Lorena, Conde de Harcourt, ocasionándole numerosas bajas.

El ejército de socorro a las órdenes del Marqués de Leganés acudió en septiembre.

El Marqués procuró, en un principio, cortar la línea de aprovisionamiento del enemigo, para obligarlo a levantar el sitio, y, posteriormente, se decidió a embestir sus trincheras.

Habían llegado refuerzos del duque del Infantado con 1.000 caballos y los tercios de Pablo de Prada,

Alonso de Villamayor y don Rodrigo Niño más abajo de Castellldens, frente a Lérida.

A media noche del lunes, 19 de noviembre, llegó el marqués de Leganés a Belpuche, con otros 1.000 caballos, el resto de los tercios, el tren de artillería y el bagaje.

El día 21 se puso en marcha hacia Flix "tanto que desconsoló Brito, cuanto se descuidó... el Francés"
1395 .

Decidió atacar, por la noche, para evitar la acción de la poderosa artillería enemiga, más de 20 piezas, porque "dándole arma" por tres o cuatro partes no sabía dónde sería el ataque principal y tendría que dividir sus fuerzas; y, por último, para ocultar la escasez de fuerzas, unos dos mil caballos y 5.000 infantes, aunque excelentes.

"Corría un viento furioso y frío que nos derribaba los caballos; temíase mucho que nos impediría, ya porque arrebataría la pólvora, en destapando los fogones y no se podría disparar, ya porque daba a unos en los ojos, y a otros de lado" 1396 .

El enemigo que veía los fuegos en el campamento español, y que, las noches anteriores, había mantenido un grueso batallón de retén, confiado, mandó descansar a la gente.

Después de avanzar silenciosamente se decidió atacar a las once de la noche al frente real, más abajo de Villanoveta, "donde el conde tenía su corte" ¹³⁹⁷.

Formando dos "cuernos", los tercios que mandaban los Maestres de Campo don Francisco Tutavila y don Pablo de Parada atacaron el fuerte del Rey y por el flanco el tercio del Maestre de Campo don Alonso de Villamayor, que morirá durante el combate, y don Tomás Deza y Mur con el tercio de Zaragoza, hicieron brecha en el fuerte y lo fortificaron. En su auxilio acudieron los tercios de los Maestres de Campo don Rodrigo Niño, don José de Beaumont, don Diego de Villalus y don Oliverio Geraldin.

El duque del Infantado consigue introducirse con 250 caballos de las guardias del Marqués, seguidos por los tercios del conde de Bagos.

Como estaba planeado, se había distraído al

enemigo anteriormente por otras partes, tocando arma en el cuartel de Villanoveta por el Teniente Coronel Arnaldo Dary (el rojo de Grogel, según Baltasar Gracián) y por el cuartel de los catalanes por el Maestre de Campo don Antonio Celórigo.

Quedaban a retaguardia los tercios de la Armada, de Aragón y los napolitanos.

El Conde d'Harcourt intenta por nueve veces echar al enemigo de los puestos conquistados, consiguiendo al principio rechazar a nuestra caballería, pero por fin el Duque del Infantado consigue volver a entrar.

Oportunamente llegó el barón de Butier por el Norte con 900 infantes aragoneses y 200 caballos y penetrando en el campo francés entró

"en la plaza y pasó el puente en dirección a Villanoveta amenazando con cortar la retirada al Conde de Harcourt, que advertido dijo: << Esto es perdido; en retirada a Balaguer >>, y puso su gente en marcha, y pasó todo su bagaje por la puente de palo que allí tenía. Al amanecer se vio que el enemigo había huido y cortado la puente de

palo; porque no le siguiesen quemó también las barcas" ¹³⁹⁸.

Al correr la noticia de la retirada en desorden de Hacourt, el marqués de Leganés mandó al duque de Tutavila que siguiera y cargara al enemigo con la caballería, penetrando él con el resto de la caballería y toda la infantería dentro del campo francés asegurando la victoria. Junto a su persona iba el batallón de nobles y entretenidos que mandaba don Tiberio Garrafa y también el Maestre Brancacho que era el General de la Artillería con ocho piezas de campaña y otros caballeros.

El conde de Harcourt llegó "a Balaguer con sólo 30 caballos. Lleva más 2.000 heridos y quedan muertos los mejores y toda la gente particular;... son pocos nuestros muertos; no llegan a 100 los heridos; hasta 300 dejó el enemigo. Perdió además toda la artillería" ¹³⁹⁹.

En la antigua colección del marqués de Leganés había dos lienzos cuyo tema era este socorro de Lérida ¹⁴⁰⁰. Se conservan tres cuadros del citado socorro. El

del Museo del Prado (548), nº 1746, es uno de los que, seguramente, regaló el Marqués al Rey y estaba registrada en el viejo Alcázar, para pasar luego al Buen Retiro junto al "Sitio y Plaza de Valencia del Po" de Juan de la Corte y, posteriormente, a Aranjuez¹⁴⁰¹. Otro hay en el palacio de Viana (553), que tiene el mismo número de la testamentaria de la colección de Leganés, que en el siglo XIX pasó a la casa de Altamira y después, quizás, al comercio de Madrid, de donde lo recuperaría el Ministerio de Asuntos Exteriores¹⁴⁰². El último, de la colección del marqués de Cormellá (554), se parece mucho al anterior. Lleva una cartela, también como él, aunque en otra situación y las figuras del primer plano son réplicas del mismo, excepto en el ángulo inferior derecha que hay más en el de Viana.

La disposición de las tropas y el momento elegido es el mismo en los tres cuadros. La vista del sitio y socorro, con su precisión topográfica, se identifican con el grabado de Herman Pauncels. El Marqués monta un caballo tordo en corveta y vuelve el rostro hacia atrás, inspirado en el Alberto de Ligne de Van Dyck del

grabado de Baillieu ¹⁴⁰³. "Uno de los paños de un trompeta lleva las armas del marqués de Leganés: Cruz de Santiago y cuarteles con calderas y serpientes. Junto está el duque del Infantado" ¹⁴⁰⁴. Los cuadros conservan, a pesar de su finalidad esencialmente narrativa, la frescura y gracia de la pincelada de Snayers.

En los tres cuadros se puede apreciar las tropas que asaltan el fuerte del Rey, y que consigue el duque del Infantado, a la derecha y en la parte superior, por encima del río. En el de la colección Cormellá se lee claramente las letra "REY". Al sur de Lérida, de la que destacan las torres de la catedral, se ve el puente sobre el río por donde el barón de Butier pasó para atacar la retaguardia del enemigo. Más abajo se puede leer en este mismo cuadro "VILLANOVELA", en donde tenía su cuartel el conde d'Harcourt. A la derecha se puede observar el "puente de palo" por donde d'Harcourt huyó hacia Balaguer. El momento elegido, en el primer plano, debe ser cuando el Marqués ordena la entrada de su caballería e infantería en las posiciones enemigas, al

enterarse del comienzo de la huida en desorden del enemigo.

El sitio y toma de Alguaire (1646.11.23)

Después del éxito obtenido en Lérida fué "siguiendo la caballería el alcance, el Segre arriba y abajo, por haber á las manos el conde de Arcourt en Flix ó en otra plaza; mas él se encerró en Balaguer á toda fuga" ¹⁴⁰⁵. También se emprendieron otras acciones como la toma, por el marqués de Leganés, de Alguaire, villa cercana a Lérida, el 23 de noviembre de 1946, que estaba defendida por tropas que obedecían las órdenes de Mr. La Mothe, nuevo Virrey de Cataluña, en nombre de Luis XIII y de Josep de Margarit, gobernador general de Cataluña.

El cuadro representa, en una amplia panorámica a vista de pájaro, las diversas trincheras y las baterías del marqués, detrás de las cuales las unidades esperan para el asalto final.

"Sobre la fortificació de la serra del convent

d'Alguaire en tenim proves fefaents en els plànols força coneguts d'un altre enginyer francès, el senyor de Beaulier, on veiem el monestir envoltat de muralles, segons el sistema Vauban. D'aquesta manera el vell castell de la comanda Hospitalera es convertí de nou en un centre d'operacions de l'exèrcit catalano-francès, en una talaia enfront de l'exèrcit de Felip IV que avançara devers les terres de Lleida des d'Aragó." ¹⁴⁰⁶.

La forzada perspectiva del cuadro nos ofrece una panorámica de las fortificaciones de la villa y la defensa ejercida por los franceses y catalanes. Rodeada por murallas se puede observar la abadía de "Las Damas" y, en la parte superior, la iglesia. La abadía está rodeada por una primera fortificación, y ésta, a su vez, por una segunda estilo Vauban. A la derecha del cuadro se ve un reducto y en el ángulo inferior derecha algunas ruinas de la villa ¹⁴⁰⁷. Al fondo unas montañas fantásticas añaden una nota extraña a este curioso lienzo.

LA GUERRA CONTRA FRANCIA

Conquista de una ciudad por el archiduque Leopoldo Guillermo (1647/1650)

El archiduque Leopoldo Guillermo fue nombrado gobernador de los Estados Bajos y durante su mandato se conquistaron varias ciudades como las de Armentieres (1647.05.31), Commines (1647.06.11), Landrecies (1647.07.18), Dixmunde (1647.10.13), Saint Venant, La Chapelle, etc. Pero, quizás, las más importantes, una de las cuales puede representar el cuadro "La entrada del archiduque Leopoldo Guillermo en una ciudad" (558), son las de Lens (1648.08.19), Iprès (1649.04.10), Cambrai (1649.06.24) y Condé (1649.09.21).

La obra está fechada en 1650. En primer plano se ve al archiduque con su séquito dirigirse hacia la ciudad, mientras a la derecha se contrapone una escena de género, dentro del hacer normal del artista. Más al fondo, la infantería rinde honores junto al camino que

va a la plaza. "La unidad de concepto, la factura cuidada y los tonos predominantemente grises, azules monócromos y elegantes verdes plateados, son buscados por el pintor para dar más importancia al éxito militar de su señor..." ¹⁴⁰⁸.

El ataque nocturno a Lille (1648.08)

El 8 de marzo de 1648 había llegado a Ostende el conde de Fuensaldaña para gobernar el ejército, ser primer ministro y tener la superintendencia de la Hacienda de Flandes, a las órdenes del archiduque Leopoldo Guillermo. Tenía como contrincante al célebre y hábil príncipe de Condé, que contaba con un ejército de 34.000 hombres.

Después de haber salido de campaña el príncipe de Condé, el día 1 de mayo Fuensaldaña le siguió hasta que, viéndole bien fortificado ante la plaza de Ypres decidió, por su parte, recuperar Courtrai, lo que se hizo por asalto a la vez que el Príncipe tomaba Ypres. Los dos ejércitos, uno frente al otro, entablaron

diversas escaramuzas, donde llevaron las de perder los franceses, perdiendo 4.000 caballos.

Decidido el conde de Fuensaldaña a expulsar de Flandes a Condé y recuperar Fournes, marchó hacia la frontera, cubriendo el flanco hacia la marina el marqués de "Esfonderato" ¹⁴⁰⁹. El ejército francés marchó en seguimiento del católico, que a marchas forzadas se dirigía a Guisa. Entonces Fuensaldaña ordenó al marqués "tomar los puestos" a Fournes y volvió el ejército hacia aquella parte, adelantándose el Conde con parte del mismo para dirigir el sitio.

Es posible que el cuadro (549), titulado "Ataque nocturno a Lila" ¹⁴¹⁰, de la colección del Prado, represente la acción que sucedió cuando, después de tomar la plaza y antes de que pudiera recibir socorro, el ejército católico se detuvo cerca de Lille y el del enemigo junto a Bethune, el 15 de agosto de 1648. Se deseaba tomar el castillo de "Eterre" (¿Estaires?), junto al Lys, para ir cubriendo la provincia de Flandes. Se marchó el 16 durante la noche y al amanecer se tomaron los puestos y se comenzó a batir, lo cual

alertó al Príncipe. Pero cuando vino a socorrer al castillo ya estaban los caminos cortados y defendidos. Intentó forzar las guardias y se trabó una escaramuza que duró todo el día. Por la noche del 19 se había rendido el castillo y el ejército se retiró, poniéndose entre Bethune y Merville y Condé se encaminó hacia Francia. Al fondo se sitúa la ciudad y el río Deule.

La toma de Saint-Venant (1649.03.26)

Mientras el ejército real se entretenía en el sitio de París a principios de 1649, el católico recibía el apremio del Parlamento francés, que sin fuerzas, le pedía ayuda. Dicho ejército se acercó a las fronteras consiguiendo, según los resultados, que el Rey francés tratase con sus subditos como a iguales.

Viendo el ejército católico que el enemigo estaba cansado y deshecho por el cerco de París, pareció buena la ocasión para recuperar alguna de las plazas perdidas en Flandes, entre las cuales se eligió a Ypres. Pero antes había que asegurar la ribera del Lys y para ello

era necesario tomar Saint Venant, plaza fuerte tanto por su situación como por la fortificación que habían hecho los enemigos. Mientras el marqués de Esfonderato, General de la Artillería, "tomaba los puestos" de Ypres, el conde de Fuensaldaña se encaminó con el resto del ejército a sitiar Saint Venant y el Archiduque a Comines, también sobre el Lys y próximo a las dos plazas.

Al llegar el Conde a Saint Venant en el mes de marzo, cubrió las principales avenidas y comenzó inmediatamente el ataque a la plaza

"sin haber línea de comunicación; y después de ocho noches de trincheras, se rindió el Gobernador, pudiendo esperar aún algunos días, porque siendo situada la plaza en medio de unos grandes marraços, y siendo por Marzo continuas las aguas, y mucho lo que padecía el ejército, y lo que por estas razones se dificultaba la empresa"

¹⁴¹¹.

El 25 de abril capituló Saint Venant y el 26 salió la guarnición ¹⁴¹².

En el cuadro (551) de Snayers se aprecia, en primer término, escenas "costumbristas" de la vida militar, con detalles inapreciables de indumentaria de la época. A la derecha un grupo de jinetes marcha por un camino y unos oficiales saludan a su jefe, que puede representar al conde de Fuensaldaña o, como dice Díaz Padrón "a los defensores de la ciudad sitiada" ¹⁴¹³. Más al fondo la plaza fortificada en una inmensa planicie sin que se vea rodeada de las fortificaciones habituales del siglo XVII, salvo algunos "puestos" desde donde alguna batería dispara sus piezas contra los de la plaza. La identificación de la ciudad se encuentra en el ángulo inferior izquierda con la leyenda "S. VENAN." El lienzo se encontraba en la Granja ya en 1746, pasa a Aranjuez en 1794 y al Prado en 1848 ¹⁴¹⁴.

La toma de Ypres (1649.05.09)

Después de tomar Saint Venant se dirigió a Ypres en donde el marqués de Esfonderato había concluido la

línea de circunvalación e, inmediatamente, comenzarán el ataque. Trascurridos

"veinte días de trinchera, se rindió, y salieron rendidos 3.000 infantes y 400 caballos, habiéndose peleado, no sólo con los enemigos, sino con la inclemencia del tiempo, que siendo á los fines de Abril, eran gradísimas las lluvias. Quedó el ejército muy deshecho, habiendo al fin de la campaña pasada recibido una rota como la de Lens.." ¹⁴¹⁵.

Ypres capituló el 8 de mayo y, al día siguiente, salió la guarnición ¹⁴¹⁶.

En el lienzo (552), en primer término, se puede observar al Archiduque Leopoldo Guillermo a caballo con su corte, acompañado del conde de Fuensaldaña, siendo saludados por un oficial. Al fondo, como en todos los de Snayers, se ve una panorámica de la ciudad de Ypres con sus edificios, en una extensa llanura, y rodeada por una línea de circunvalación, dentro de la cual se divisan los campamentos con sus tiendas y las tropas. En el ángulo inferior izquierdo la palabra "IPRE". Como

el anterior estuvo primero en la Granja, y pertenecía a la colección de Isabel de Farnesio, en 1794 estaba en Aranjuez y en 1848 fue a parar al Museo del Prado 1417.

El cerco y conquista de Barcelona (1651-1652)

Después de tomar Tortosa, Tarragona y Lérida, los castellanos se acercaron lentamente a Barcelona en 1651. Los víveres, municiones y otros materiales, necesarios para un largo sitio, fueron concentrados oportunamente. El duque de Mortara, con 11.000 hombres, rodeó la ciudad y, sin pensar en asaltos prematuros, esperó a que el hambre rindiera la plaza. El asedio comenzó, vigorosamente, el 14 de agosto.

Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, fue el encargado de mandar las fuerzas de mar y tierra. Llegó con las galeras y soldados de Nápoles y Sicilia a mediados de octubre.

Defendía la plaza, por Luis XIV, el catalán don José de Margarit y Biure, hasta que el 23 de abril de

1652 consiguió entrar en Barcelona el mariscal conde la Motte Hodencourt, con no muchas fuerzas, y fue jurado como virrey.

El hambre y la peste causaban terribles estragos entre los sitiados, mientras las ciudades catalanas, libres de la influencia del pequeño grupo progalo y cansados de la prepotencia de los franceses, se iban rindiendo al Rey. En Manresa, reunida la Diputación de Cataluña, acordaba entregarse a la clemencia de Felipe IV.

Después de unos quince meses de asedio, don Juan consiguió entenderse con los barceloneses y, el 11 de octubre, Barcelona se reincorporaba a la corona de España. Se dictaron medidas justas y humanitarias, entre las que se encontraba una amnistía amplísima. Al mismo Margarit se le dejó escapar.

El 13 verificó la entrada en la plaza don Juan José y la punto escribió al Rey:

"A los pies de V. M. me pongo segunda vez, suplicando se sirva de mostrar, con efectos de su grandeza, hallarse bien servido de los cabos que

así en mar como en tierra lo han hecho en este sitio, padeciendo tan largos trabajos, riesgos y descomodidades." ¹⁴¹⁸.

Como copias de David Teniers, "El Joven", hay dos cuadros de la colección del Prado, depositados, uno (425), en el Palacio de Fuensalida, otro (615), en el Ministerio de Asuntos Exteriores, que tienen por protagonista a don Juan José de Austria y que seguramente representan episodios del asedio y toma de Barcelona. En uno (425) aparece don Juan José de Austria a caballo, ante Barcelona, acompañado, probablemente, por el marqués de Mortara, quien señala con su bengala la plaza. Barcelona se ve amurallada y rodeada de fortificaciones estilo Vauban. Al fondo, y a la izquierda, está el puerto y, a la derecha, se adivina Montjuich. Unidades de caballería e infantería se aproximan hacia la ciudad. En un cuadro del asedio de Barcelona de Pandolfo Reschi, de la Galleria Corsini de Florencia, se ve la silueta de Barcelona con sus defensas y Montjuich, parecida a la del cuadro citado anteriormente, destacando sobre todo el bloqueo por mar

y la preparación del sitio.

Por último, en el otro cuadro del Prado (615), don Juan José entra, seguido de sus generales, en una ciudad (¿Barcelona?). Le reciben las autoridades, mientras el pueblo asiste al acto.

Todos los cuadros de esta serie están rodeados de angelotes, trofeos, banderas y guirnaldas. Otro de los lienzos (616) de la serie, es el que nos parece el "Sitio de Valenciennes".

La batalla que tiene lugar a los pies del "Retrato ecuestre de D. Francisco de Orozco" (820) debe representar alguna de las acciones que se dieron con motivo de este sitio, en donde tuvo un papel destacado don Francisco.

El sitio de Gravelinas (1652.05.17)

Había regresado a Bruselas el conde de Fuensaldaña a finales de 1651 y, aprovechando las disensiones de Francia, decidió apoderarse de la plaza de Gravelinas de la que dependía la seguridad de Flandes. Por ese

motivo, aquel año había "tomado las plazas que tomó, porque, estando situadas sobre la ribera de la Colma, le aseguraban los víveres... de una ribera por donde le podían venir todas las asistencias de aquella fertilísima provincia" ¹⁴¹⁹.

Está situada Gravelinas sobre la orilla del Aa, en la parte que desemboca al mar, tan cerca de él que las mareas entraban en el foso, inundando la mayor parte del circuito. El fuerte de San Martín estaba situado hacia la parte de la marina, compuesto por cuatro baluartes que se comunicaban con la plaza por otros pequeños reductos y que estaban sobre un canal que se hizo con designio de abrir un puerto,

"su fortificación es la más regular y la más bien hecha de cuantas la arte han podido hacer; y, en fin, la plaza más fuerte de Europa; con su aquisto se cerraba la puerta a los enemigos a la conquista de Flandes, y se cortaba Dunquerque y Mardique, que eran poseidas por ellos..." ¹⁴²⁰.

En abril de 1652 el Conde ocupó su cuartel sobre la orilla del Aa y el archiduque Leopoldo, Bourbourg,

villa que estaba situada a legua y media del ejército, y se comenzó a abrir la línea. Mientras tanto "Monsieur de Estrada", gobernador de Dunkerque y Mardyck, decidió abandonar esta última y "metió la gente dentro de Gravelingas, por descuido de un Capitán que mandaba la surtida" ¹⁴²¹. Aprovechando esta situación, se ocupó en veinte días Mardyck que era el puerto más importante de Flandes. Poco después, el 17 de mayo, se tomó Gravelinas.

El lienzo (546) representa en primer término, y a la derecha, al archiduque Leopoldo Guillermo y, probablemente, algo más retrasado, al conde de Fuensaldaña, los dos a caballo y rodeados por sus oficiales. A la izquierda una columna de soldados con picas y cestones se dirige hacia la plaza. La plaza domina todo el cuadro, desde una vista caballera y nos permite contemplar el fuerte de San Martín junto al río Aa y a éste rodeando las fortificaciones que miran hacia el mar. Se aprecia también los edificios de Gravelinas y los baluartes, rebellines, hornabeques y otras defensas que le hacían tan famosa. En el ángulo

inferior izquierda la leyenda "GRAVELINGVE" y en la parte derecha una cartela indicando los distintos puestos.

Pertenecía a la colección de Isabel de Farnesio. El cuadro está en 1746 en la Granja, en 1794 en Aranjuez ¹⁴²² e ingresa en los fondos del Prado en 1843.

El sitio de Bar-le-Duc (1652.11)

Una vez terminada oficialmente la guerra civil de la Fronda, en octubre de 1652, España acogió con los brazos abiertos en Flandes a Condé, nombrándole generalísimo, el 25 de noviembre.

Después de que el conde de Fuensaldaña sitiara y ocupara Dunkerque viéndose

"el Príncipe y el duque de Lorena obligados a salir de París y retirarse a las fronteras de Flandes, para poderlo hacer y alojar las tropas, volvieron a hacer instancias al Conde para que volviese a entrar en Francia y juntarse con ellos,

y no obstante el salir de una enfermedad en que estuvo desahuciado, lo hizo así, viniendo sobre el Ena a juntarse con el Príncipe, y de allí fueron tomando todas las plazas situadas sobre ella, como Chateo Porsy, Retel, Santemeneu, Bemon y Bar-le-Duc" ¹⁴²³ .

y algunas otras situadas entre el Aisne y el Mosa hasta que llegado el momento de retirarse a los cuarteles de invierno, dejando al Príncipe reforzado con algunas tropas, el Conde se retiró al País Bajo con los españoles, valones e italianos. El Cardenal aprovechando esta situación reunió las tropas de Francia y se unió en persona al ejército, con las tropas que pudo juntar en Lieja. Al principio se dirigió contra el Príncipe, pero éste sabiéndose inferior se refugió en Damvillers y el Cardenal

"se puso sobre Bar, plaza de poca resistencia; pero los lorenese que estaban dentro la hicieron tan grande, que lo que pensó tomar en veinticuatro horas le detuvo ocho días; en ellos se fortificó y guarneció Santemeneu de suerte, que se perdió la

aprensión de que pudiese ser atacada en un tiempo tan riguroso como el que iba entrando" ¹⁴²⁴.

Tampoco se podían conservar Clermont, Danvillers ni Stenay, por lo cual sólo se pensó en conservar Rethel. El Conde se encaminó en unión de la Armada "a la parte de Abenas, esperando el suceso de Bar-le-duc, que acabado, marchó el Cardenal con el ejército hacia Rethel, y el Príncipe hacia Obraton con el suyo, donde el Conde se había adelantado con el de Flandes..." ¹⁴²⁵.

El cuadro (540), según Díaz Padrón ¹⁴²⁶, narra el sitio de Bois-le-Duc (Hertogenbosch) en 1652, cuando según los documentos históricos que hemos podido consultar únicamente tomó Bar-le-Duc que también se corresponde con las iniciales que lleva el lienzo en el centro inferior. Con este último título lo consigna el "Catálogo de las Pinturas" del Prado de 1972 ¹⁴²⁷. En un segundo plano observamos los dos ejércitos frente a frente, el español protegido por la línea de circunvalación y dejando a la izquierda a Bar-le-Duc, de donde sale la guarnición. En el primer plano un

grupo de oficiales contempla la escena, como un motivo más de género.

El lienzo, que era de la colección de Isabel de Farnesio, se encontraba en 1746 en la Granja y en 1794 pasa al palacio de Aranjuez, para terminar perteneciendo al Prado, en 1848.

La liberación de Valenciennes (1656.07.01)

Fue nombrado "gobernador de los Estados Bajos" Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV. Salió de Barcelona el 4 de marzo de 1656 y llegó a Bruselas el día 15 de mayo.

El ejército francés, a las órdenes del Mariscal Turena, se hallaba cerca de Valenciennes y de improviso fue a sitiarla el 14 de junio. Don Juan José de Austria y el marqués de Caracena, Maestro de Campo General, se instalaron junto al Escalda, el 1 de julio, con el fin de liberar la plaza defendida con coraje por el duque de Bournonville.

La guarnición pudo ser reforzada y las fuerzas de

socorro se encontraron con las de Turena el 15 de julio. La operación tuvo lugar por la noche, sorprendiendo por completo a los franceses, a los cuales dividieron gracias a una esclusa, cuya compuerta se abrió oportunamente por los de la plaza. Al amanecer, el núcleo que mandaba La Ferté estaba deshecho y el propio mariscal cayó prisionero. Turena pudo evacuar el campo y el sitio de Valenciennes quedó levantado.

Esta victoria restauró la moral de nuestro ejército y demostró a Europa que España, si ya no era la primera potencia mundial, todavía conservaba su fuerza ¹⁴²⁸.

Esta victoria de don Juan José de Austria es, con cierta posibilidad, la que representa el cuadro (616), copia de Teniers, que está depositado por el Museo del Prado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y que lleva por título "Sorpresa de una plaza fuerte durante la noche". Rodeada por una orla de trofeos y angelotes, la escena nos permite ver la ciudad al fondo y, en primer término, fuertemente iluminados, a don Juan José

de Austria acompañado, probablemente, por el marqués de Caracena y alguno de su séquito, que da las órdenes para atacar a Turena. Las tropas formadas, esperan en las sombras de la noche.

En el lienzo del Patrimonio Nacional (597), don Juan José de Austria, sobre caballo tordo en corveta, manda las tropas que se estan batiendo delante de una ciudad parecida a la del cuadro anterior. El capitán de una compañía le saluda. Parece de noche. Un general yace, en primer término, junto a su caballo herido. Al fondo se ven las torres y caserío de la ciudad.

La batalla de Orán (1698.03)

La acción bélica viene narrada en una cartela ovalada que lleva el cuadro de Palomino (827), de la colección del Banco Hispano Americano:

"Año de 1698. A. Primº. de Marzo, en las cercanías de Orán, sitiaron mil caballos. D. Alvaro Rey de Mequinez una compañía de caballos. Cristianos naturales los más de esta ciudad, alférez y

comandante don Josephe de Angulo y Merino, siendo el lance imposible de socorro y la fuerza tan superior en los bárbaros con sobrado valor y espíritu dijo a los suyos soldados de Jesucristo, ahora es tiempo de sacrificar la vida por la Santa Fé. Viva J.H.S. y metiendo mano a la espada salió con los bárbaros en cuyo combate mostró cada soldado lo ardiente de su valor y estrago que hicieron en ellos. Quedando al fin derrotados, preso y herido D. Josephe alférez, trece compañeros que fueron llevados presos. Camino de 300 leguas hasta Mequinez donde a 31 de Mzo dieron la vida por la Fé..." ¹⁴²⁹.

En primer término se distingue al alférez Angulo, montado sobre caballo tordo en corveta, defendiéndose en medio de los enemigos. En segundo término se describe los episodios de la batalla, con grupos de combatientes distribuidos de forma arcaica que hace pensar en la utilización de estampas populares. En el fondo se ve la ciudad de Orán con sus castillos. La

factura es suelta y permite suponer ya una influencia de Lucas Jordán.

C A P I T U L O V I

La pintura de tema bélico como género

FORMAS Y METODOS DE HACER LA GUERRA EN EL SIGLO XVII**LOS SITIOS**

Un sitio comprendía, por lo general, la protección del campamento con la provisión de materiales y de útiles necesarios, la creación de una red de trincheras, el dispositivo de ataque cuyo elemento principal era la batería y que se complementaba con la obra de zapa y las minas y, por último, el asalto. En palabras de un tratadista y militar de la época: "Tres cosas alcanzan la victoria de la más inexpugnable plaza del mundo, que son: estorbo de socorro, batería continua, resistencia a las salidas" ¹⁴³⁰.

El estorbo del socorro

Una vez reconocida la plaza, los lugares fuertes o débiles de la misma, sus salidas y entradas, la fortificación natural y artificial, era necesario

asentar al ejército, fortificandole con rapidez y lo más posible, estorbando los primeros socorros que eran los más fáciles de realizar por no estar cerradas todas las posibles avenidas.

El "Sitio de Amiens" (395) representa de forma ingenua la operación del socorro de la plaza por el Archiduque Alberto, del sitio que había iniciado el Rey de Francia.

La batería

Un tratado de artillería de finales del siglo XVI nos ilustra el empleo de la artillería en el asedio de "una ciudad fuerte o otra fortaleza" ¹⁴³¹.

En primer lugar hay que elegir el lugar a batir que será "la parte mas flaca de la muralla" ¹⁴³².

En segundo lugar se selecciona donde plantar la artillería de modo que pueda ser defendida por su infantería, tener expedita la retirada, estar a cubierto de la artillería enemiga y hacer posible que "las balas vayan a herir unas por linea recta a la

muralla, y otras de traves..." ¹⁴³³.

En tercer lugar se construyen las explanadas con sus plataformas y los cestones que protegen a las piezas y sirvientes.

En cuarto lugar hay que "hacer batería" de tal modo que "las camaradas de los cañones dispararan todos juntos, y aun tiempo mismo porque en esta manera haran un maravilloso efecto" ¹⁴³⁴. Al principio es conveniente ejecutar algunos tiros de corrección para lograr el empleo en masa. La batería debe allanar y explanar lo mas posible para facilitar el asalto. Mientras los cañones baten los muros, las culebrinas y medias culebrinas atienden a desencabargar las piezas de la plaza, estorbar la ejecución de nuevos reparos e impedir los socorros de fuera. También se emplean los sacres y demás piezas de campaña para escombrar e impedir los asaltos y escaramuzas, tanto por parte de los sitiados, como por la de los que acudan a socorrerles.

En quinto lugar, la distancia más adecuada es aquella intermedia que permitiendo la acción eficaz del

proyectil, no ponga a los sirvientes bajo la acción del fuego enemigo, siendo la de 80 a 100 pasos la mejor, buena hasta 150, regular la de 200 y mala a partir de 300.

En sexto lugar "una batería Real ha de ser tan ancha que nueve soldados puedan entrar en hordenança por ella" ¹⁴³⁵.

El cuadro de los Hermanos Cuesta (40) representa dos momentos del sitio de una ciudad. En primer término, la salida y entrega de llaves de la plaza y, al fondo, el ataque de la misma con los diversos aproches y baterías.

La ciudad que aparece en la fotografía al lado del mar, con un barco en la línea del horizonte a la derecha, está fortificada siguiendo la traza italiana y hay baluartes y parte de las cortinas protegidos con un foso que rodea toda la plaza y la contraescarpa. Se ve humo de incendio o explosiones en tres lugares que seguramente serían otros tantos baluartes por donde los atacantes pretenden penetrar.

En este cuadro la acción de la artillería está

representada por dos "camaradas" a uno y otro extremo del lienzo, en un lugar elevado para dominar con su fuego a los de la plaza, protegidos por cestones. Como recomienda el tratadista, están haciendo fuego "todas juntas". En la de la derecha observamos algún sirviente, las pelotas de hierro amontonadas en el suelo y los barrilillos de pólvora. Las piezas eran los típicos cañones de batir (entre 45 y 60 libras) cuyos efectos corresponden probablemente a los humos de debajo de la torre de la iglesia y del extremo derecho de la ciudad. Por otra parte, en el centro se encuentra, entre dos cestones, una pieza de grueso calibre, que puede ser un mortero encabalgado en un afuste sobre ruedas. En primer término, varios sirvientes arrastran por medio de cuerdas una pieza, cuyo afuste tiene una rueda rota. En el suelo descubrimos una "cuchara" y el "limpiador" o "lanada".

Resistencia a las salidas

Una de las preocupaciones mayores del mando que

emprendía un sitio era guarnecer aquellas partes por donde el enemigo pudiera intentar alguna salida, "teniendo siempre para este efecto gente de mampuesto que esté ociosa en el trabajo de la fortificación y sólo dirigida a este fin, harto competente a la seguridad del ejército" ¹⁴³⁶.

En el cuadro de los hermanos Cuesta (40) se ven tres líneas de aproches, con sus ramales por donde se conducen los ataques a la ciudad. Algunos soldados muertos se encuentran diseminados por el campo. Un escuadrón de picas se encuentra formado en el centro con sus mandos y banderas. Otra unidad, al parecer de mosquetes se aproxima en columna al fragor del combate por el camino que transcurre junto a la "camarada" de la izquierda.

Debajo parece representarse la salida de los sitiados. Delante, los bagajes en diversos carros, algunos de mimbre, seguidos de soldados unos a caballo, otros a pie. Hay también algunos paisanos rodeando a los furgones y un monje a caballo. Presencian las salida algunos soldados de caballería que tocan sus

cajas y otro instrumento de viento.

En la mitad inferior del cuadro, el pintor parece reflejar la "entrega de las llaves" (quizás la capitulación en un pliego de papel). Se ve a la derecha del mortero a un personaje arrodillado descubierto, entregando un papel a otro cubierto y con la bengala, que le identifica como el general en jefe. Están rodeados por los séquitos respectivos, entre los que se encuentran un abanderado y varios alabarderos.

Por otra parte la composición "antiquizante" del cuadro que nos recuerda la serie de flamencos del Patrimonio Nacional de principios de siglo, nos inclina a pensar en el recuerdo de una batalla de la primera mitad del siglo XVII por un autor de la segunda mitad del siglo. El parecido del general que recibe las llaves con algunos de los retratos del Cardenal Infante permite aventurar que representa alguna de las victorias del mismo, por algún encargo de un familiar.

El asalto

El momento decisivo, si no se había rendido la plaza por otros motivos, era el del asalto, que podía ser de varias formas: "a escala vista y otros de este género" ¹⁴³⁷.

En la "Batalla de Gascona" (86), de Juan de la Corte, la infantería asalta las murallas del enemigo a través de la brecha hecha por la batería que se ve a la izquierda. "A escala vista" asaltan las fortificaciones enemigas en el "Asalto a una ciudadela" (81) de la colección conde de Muguero.

BATALLAS

Como decía Francisco de Valdés, hay varias formas de combatir "ora sea por mar, ora por tierra, ora en campaña rasa, ora defendiendo un cerco, ora combatiéndole,..." ¹⁴³⁸.

Batallas campales

El prudente general debía disponer sus tropas de

tal forma que, dependiendo de la formación del enemigo, pudiera cambiar su dispositivo con rapidez y con orden.

La infantería

Debido al mayor desarrollo y perfeccionamiento de las armas de fuego y su creciente papel en la guerra, desde principios del siglo XVII los ejércitos europeos empezaron a emplear formaciones de combate lineales y este hecho revertió en las llamadas tácticas lineales.

Había dos clases de tropas de infantería, los mosqueteros o arcabuceros y los piqueros. La eficacia en el combate dependía del adecuado manejo de la pica, que tenía 26 palmos de largo (5,46 ms.) y del arcabuz o mosquete.

La infantería combatía por escuadrones, que eran "un conjunto de soldados que formaban de acuerdo con un orden numérico determinado y dependiente del efectivo total disponible" ¹⁴³⁹. Los escuadrones podían ser de diferentes formas. Cuatro eran los más utilizados por la infantería española. El "quadro de gente", que tenía

el mismo número de filas en anchura que en profundidad, pero tenía sus lados desiguales porque era distinto, también, el espacio individual entre los soldados al frente o a los costados. El "quadro de terreno" que ocupaba la superficie de un cuadrado casi perfecto. Los otros dos se conocían por escuadrón "gran frente" y el "prolongado" ¹⁴⁴⁰. También se utilizaban el "quadro de gente con centro de picas secas", el "quadro de gente con volante", o pequeño escuadrón que marchaba como explorador, el "quadro de gente en cruz", el "quadro a manera de corona", etc. ¹⁴⁴¹. El escuadrón de picas se debía guarnecer por los lados de arcabucería y además existían cuatro mangas, que se disponían en las esquinas del escuadrón "como los caballeros de un castillo" ¹⁴⁴². Los escuadrones maniobraban según movimientos reglamentados, gracias a una férrea disciplina de la que los españoles hacían gala.

En una de las batallas de Vrancx (624) del Museo de Sevilla, descubrimos, en segundo término, tres escuadrones de infantería, por cada bando, iniciando el ataque. En ambos contendientes los escuadrones parecen

ser de "quadro de terreno" y, además de estar guarnecidos los piqueros con mosqueteros, tienen las "mangas" en cada esquina.

La caballería

Los jinetes dotados de armas de fuego utilizaban para atacar una formación llamada "la caracola" que consistía en avanzar por filas contra los infantes enemigos, disparando contra ellos por descargas o "ruciadas". Luego pasaban a retaguardia para recargar sus armas y volver a repetir la operación. Así procuraban romper los escuadrones de infantería y permitían cargar a los hombres de armas y caballos ligeros. Se recurría frecuentemente a formaciones profundas ¹⁴⁴³.

En la "Batalla" de Vrancx (624), que se conserva en el Museo de Sevilla, vemos a la izquierda una formación típica de "caracola", en la que cada fila dispara sus pistolas por "ruciadas", desde muy cerca, a las filas del enemigo, mientras a la derecha estos

últimos jinetes son abatidos por el más certero y lejano fuego de los mosquetes de la infantería, protegida por unos setos. En el otro lienzo de Vrancx (625), del mismo museo, que seguramente representa la batalla de Las Dunas, de 1600, se observa en primer plano el encuentro de dos formaciones de caballería ligera, pero en el centro el combate se establece entre compañías de hombres de armas, aunque ya dotados de armas de fuego. También son hombres de armas los que se enfrentan en la "Batalla en las cercanías de Bolduque" (398). En cambio en el "Sitio de Yuri" (425) todavía unos llevan pistolas y otros lanzas.

En algunos casos los jinetes también emplean la espada o el sable, después de disparar sus pistolas, como en el "Choque de caballería" de la colección Estébanez, en la del marqués de la Torrecilla (572) o en la atribuida a Esteban March (126) del Patrimonio Nacional. Otra de las armas, también empleadas por algunos jinetes, era la carabina, como se puede ver en la "Batalla de caballería" (163) de Juan de Toledo, del Patrimonio Nacional.

La artillería

Aparte de la artillería de posición, de grueso y mediano calibre, cuya misión era la defensa o el ataque de plazas, existía la artillería de batalla, de pequeño tamaño. Acompañaba a las tropas, apoyandolas en las distintas fases de la batalla.

En las dos batallas de Vrancx (624) y (625), del museo de Sevilla, podemos observar las baterías que se colocaban algo adelantadas respecto a los escuadrones, para producir una brecha en la compacta formación del enemigo.

Batallas navales

Como en el caso de la infantería, Melo recomendaba ordenar la armada dependiendo de la potencia y propósitos de la del contrario. Pero además era necesario "reconocer cómo se parte el viento entre uno y otro, y cual lleva el favor del barlovento, que en estos conflictos navales es el mayor socorro..." ¹⁴⁴⁴.

También influía mucho si era en alta mar, en la costa, junto a un puerto o cerca de la boca de un río.

El orden de ataque más habitual era "embestirse los iguales, ya por el puesto, ya por la fuerza, dando la Capitana el ejemplo y siguiendola las demás con generosa imitación." ¹⁴⁴⁵. A excepción de los turcos, todas las naciones con las que se combatía

"pelean con la artillería y mosquetería entre cubiertas, por lo que nuestra mosquetería de afuera no hace tanto efecto, nosotros con toda la infantería en la plaza de armas, desde que se descubre al enemigo; pero en las batallas mayores no sólo es acertado tenerla repartida y guardada, sino encargar a unos el socorro de otros, y en particular el de la Capitana y Almiranta; y cuando el enemigo hace mayor daño con la artillería que recibe de nosotros, es cosa de capitán práctico embestirle luego y aferrarle con los arpeos, supuesto que no le hayan desmantelado..." ¹⁴⁴⁶.

Las armas adecuadas para el asalto eran los arcabuces, espadas, rodela, pistolas y hachas. Con

ellas la gente de mar debían desparejar el bajel enemigo, para impedir que se escapara. El capitán del navío debía colocarse en el lugar "de la mayor necesidad, teniendo gran cuenta en no faltar nunca de los ojos de todos..." ¹⁴⁴⁷.

En el "Ataque de una ciudad marítima" (15) de Lloret de Mar los navíos se hallan enzarzados en un combate artillero, emparejados. A poca distancia unos de otros, algunos amenazan hundirse envueltos en llamas, mientras, en primer plano, una batería dispara sus piezas. Con mayor detalle lo podemos contemplar en el cuadro de la colección de Carlos Sanz (46).

En el "Combate entre españoles y turcos" (89), de Juan de la Corte, del Museo Naval, los turcos de dos galeras inician el asalto de un galeón, mientras la certera acción de los mosquetes españoles, desde el castillo de popa, propician la reacción del navío español. En varios lienzos (150) y (156) de Juan de Toledo la lucha continúa en las pequeñas embarcaciones después del naufragio.

LA VIDA DE CAMPAÑA

Existen cuadros que reflejan diversos aspectos de la vida del soldado. Los pillajes, campamentos, ejercicios de instrucción, interiores de un cuerpo de guardia o las escenas galantes son pretexto para los pintores de este género.

Una acción desgraciadamente muy frecuente en este siglo eran los pillajes. El palacio de Oriente hay una escena de pillaje (618) atribuida a Jacques d'Arthois. Los soldados se apoderan de los animales de unos campesinos, a los cuales cogen prisioneros. Entre los que han conseguido escapar, uno de ellos es seguido por un jinete, mientras un hombre y una mujer se esconden en la maleza. En un dibujo de Esteban March, que se conserva en el Museo del Prado, se puede ver una granja incendiada al fondo, mientras un capitán, en primer plano, parece condenar a la muerte a dos hombres.

Los campamentos ofrecen multitud de datos preciosos para conocer la vida del soldado de la época. Una vista panorámica nos ofrece el cuadro de la revista

de tropas cerca de Amiens (454) de El Escorial. Esteban March pinta unos de ellos (121), que está en la colección del Museo del Prado. Algunos soldados conversan o fuman sus pipas, mientras sus mujeres amamantan a los niños o se calientan en una fogata.

David Teniers es el gran maestro de los cuerpos de guardia, en donde podemos apreciar con todo detalle los diversos objetos bélicos, desde una bandera, pasando por distintas clases de armas, armaduras, instrumentos musicales, sillas de montar, etc. El "Cuerpo de guardia" (598), nº 1.812 del Museo del Prado es uno de tantos ejemplos. También ofrecen algunos aspectos de la vida de guarnición. En "El vivac" (599), también de la colección del Prado, los soldados juegan a las cartas en el fondo, mientras en primer plano un mozalbete limpia las botas a otro.

Entre las escenas galantes destacamos la de Christophe van der Lamen, titulada "Banquete de soldados y cortesanas" (505). Dos cortesanas están sentadas con dos de los soldados, uno de los cuales

toca el laúd, mientras el tercero, de pie, bebe un vaso de vino. En la mesa, un pollo asado y pasteles.

LOS MEDIOS: La iconografía del material en la pintura de tema bélico

Al tratar del material, especialmente español, en los siglos XVI y XVII hemos tenido que elegir entre las distintas acepciones que tiene la palabra "material". La Real Academia de la Lengua define como material al "conjunto de máquinas, herramientas u objetos de cualquier clase, necesario para el desempeño de un servicio o el ejercicio de una profesión", sin embargo es una definición demasiado general para nuestro propósito. Para los siglos que tratamos, en los que aún no había una distinción nítida entre muchos aspectos del arte militar, nos parece la definición más adecuada la que da el "Diccionario militar" de Almirante, según el cual "bajo este nombre genérico y colectivo se comprende en un EJERCITO todo lo que no es el HOMBRE, el PERSONAL..." ¹⁴⁴⁸.

Siguiendo la división de Quatrefages de las distintas técnicas, administrativas, de preparación

para el combate, de combate y armamento, se tratará primero de los abastecimientos necesarios para la vida (víveres, vestuario, sanitario, etc.). En segundo lugar se hablará del alojamiento y del material de transporte. En tercer lugar de la fortificación permanente y de campaña. En cuarto lugar se tratará del armamento y de las municiones ¹⁴⁴⁹. El buque constituye por sí sólo un capítulo aparte.

ABASTECIMIENTOS

Víveres

Durante los movimientos de los Tercios, los cuales tenían que desplazarse a grandes distancias, era necesario normalizar los abastecimientos, estableciendo almacenes, porque "no es negocio de burla dar de comer dos meses a ochomil hombres" ¹⁴⁵⁰.

Sí los Tercios se desplazaban por tierra los proveedores se adelantaban a las tropas para establecer los almacenes. Los víveres iban, en parte, en el tren

de impedimenta.

En el "Camino español", los depósitos se disponían a lo largo de todo el recorrido, en Saboya, Borgoña o Lorena. El sistema siempre funcionó bien y algunas veces era permanente.

Al principio, al ser el coste de mantenimiento muy grande, se acudía al método tradicional del requisamiento por los lugares por donde se pasaba, con o sin indemnización ¹⁴⁵¹.

Pero desde 1550, al aumentar considerablemente el número de efectivos, se acudió al sistema de "etapas", o centros a donde acudían los vivanderos con sus mercancías, con seguridad de poder vender. Sin embargo, excepcionalmente y en largas campañas, como la de Ambrosio de Spínola en 1606, había que improvisar medios especiales como los carros-molino que acompañaban al Ejército, inventados por Pompeyo Targón, para fabricar el pan ¹⁴⁵².

Cuando se trasladaban las tropas por mar, único procedimiento a partir del estrangulamiento del "Camino español", se contrataban los abastecimientos necesarios

para el tiempo del embarque y a veces, los víveres en alguna de las escalas que hubiera que hacer ¹⁴⁵³.

En los campamentos o guarniciones se podían contratar los aprovisionamientos o compraban directamente los soldados a los vivanderos o tenderos de las plazas. Para prevenir cualquier eventualidad todas las fortalezas y ciudadelas mantenían un mínimo de almacenamiento ¹⁴⁵⁴, y de utensilio ¹⁴⁵⁵.

Los almacenes tenían, comúnmente, carne en salazón, garbanzos, lentejas, vino, vinagre, aceite, pescado seco, mantequilla, queso, sal y cereales..

La carne era despachada, por lo general, dieciséis días al mes; el pescado durante seis y la mantequilla y el queso durante ocho. De los dieciséis días de carne al mes, ocho eran para carne de vaca, cuatro para carne de carnero y cuatro para carne de cerdo y tocino. Como complemento de la carne se daban guisantes, pan de cebada, sémola y chocroute. También eran comunes las judías, gachas, manzanas secas, ciruelas, cerezas y peras. El ajo era un condimento muy común ¹⁴⁵⁶.

La carne podía ser fresca o curada con sal o

ahumada. La mantequilla, también podía ser fresca o en conserva.

En tiempos de escasez, como alimento fundamental estaba el bacalao, los arenques ahumados o escabechados y, a veces, la platija seca, la lamprea frita y el salmón o percha ahumados.

Cuando las tropas estaban embarcadas se comía, tradicionalmente, garbanzos y arroz, pero en ocasiones había que contentarse con la galleta o las habas y también "biscocho, carne y vino..." ¹⁴⁵⁷.

La ración ordinaria del soldado estaba constituida por catorce libras de pan, cuatro de carne, tres de queso, una de mantequilla, media de sal y un cuartillo de cerveza.

Los oficiales tenían una ración superior. La carne era el alimento esencial para los oficiales superiores y era preparada, generalmente, en guisado o a la marinera, sazonada con especias y condimentos como el ajo o el azafrán ¹⁴⁵⁸.

En los hospitales se utilizaban alimentos de mejor calidad y más variados ¹⁴⁵⁹.

En España era normal hacer una sólo comida al día, la del mediodía, que constaba de uno o dos platos de carne de cabrito o cordero, salvo en Cuaresma, que era de pescado y huevos. Por la noche no se tomaba nada caliente. Los soldados "pobres" se alimentaban con legumbres (cardos, habas), queso, cebollas y olivas.

Había que tener en cuenta, a la hora de calcular las raciones, no sólo a los combatientes, sino también a las mujeres, niños y personal auxiliar, las "bocas" del ejército.

En el "Sitio de Ostende" (632), atribuido a Vrancx, algunos soldados compran víveres entre los que se encuentran frutas, jamones o embutidos, como se puede apreciar en el ángulo inferior derecha.

Material de cocina y de la vida social y moral del soldado

Los soldados guisaban, con ayuda de calderos, simples platos de estofado o algún tipo de sopa. Frecuentemente reunían varios de ellos las distintas

raciones en un común puchero.

En los distintos documentos gráficos de la época se pueden observar cocinas improvisadas al aire libre, asadores, enormes calderos y otros utensilios de cobre de variadas formas. Estebanillo González al hacer de cocinero ha de comprar "ollas, sartenes, calderos, potes y tazas" y más adelante añadirá "asadores, parrillas, cucharas, morteros, rallos, trébedes y tenazas". Las comidas se acompañaban de cerveza, vino y aguardiente, que se guardaban en toneles, pipas y diferentes tipos de recipientes ¹⁴⁶⁰.

En la "Revista de tropas cerca de Amiens" (454), anónimo flamenco que se conserva en El Escorial, se puede observar en el centro de la parte inferior y en algunos puntos de la parte derecha, pequeños fuegos correspondientes, probablemente, a improvisadas cocinas. En el "Sitio de Cambray" (403), de la misma procedencia y escuela, en la ribera del río unas mujeres preparan asados al aire libre con típicos asadores. En el "Sitio de Ostende" (632), atribuido a Vrancx, algunos soldados beben y conversan animadamente

en tiendas convertidas en bares. En "el Sitio de Gravelinas" (546) una mujer ofrece a un soldado un recipiente con vino o cerveza. En un cuadro anónimo de la colección de los hermanos Cuesta (40), en el ángulo inferior izquierda se representan unas tiendas de vivanderos, en las que se ven toneles y a una mujer llenando un recipiente, mientras que en una fogata que ilumina la escena se preparan unos asados.

Los oficiales superiores tenían, a menudo, cocineros a su servicio. En su mesa se podían saborear excelentes platos, especialmente si se habían conseguido un buen botín después de una victoria. Estebanillo González inventa un complicado y succulento plato, el "imperial aovado". En España eran famosos la olla podrida (cocido a base de cerdo) y la "comida blanca", una especie de picadillo, a base de lonchas de aves cocidas durante un buen rato a fuego lento en una salsa de leche, azúcar y harina de arroz ¹⁴⁶¹. Para las ocasiones, disponían de vajillas de gran calidad.

Como material de iluminación, por la noche, se disponían de faroles, antorchas, candeleros,

palmatorias, hacheros, apagavelas o "cercos y guirnaldas", así como yesca, "turques", etc., para encender el fuego.

Se relaciona con las necesidades del fumador una serie de objetos: bolsas de tabaco, mecha o pipas. En los cuadros de Snayers es frecuente encontrar en primer término un soldado fumando su larga pipa, como en "El socorro de Lérida" (548), en el ángulo inferior derecha, o en "El socorro de Saint Omer" (550), en el ángulo inferior izquierda. También lo podemos observar en un lienzo anónimo (59) perteneciente a la colección del Duque de Lerma, o en el "Campamento" (122) de Esteban March del Museo del Prado, esta vez en la figura de un negro.

Había elementos para calentarse en los días de frío, como braseros, material de lavandería, etc. En el "Campamento" (122) antes citado una fogata caliente a un grupo de personas y en el "Sitio de Cambray" (403) se ven unas columnas de humo que salen de las pequeñas tiendas de los soldados y en la ribera del río unas mujeres lavan la ropa.

Se empleaban diferentes modelos de recipientes de madera o cestería, cubetas, artesas, cubos, cestas, canastos, "hotas", y mil objetos más como cajas de caudales, tinteros, etc. ¹⁴⁶².

Los pífanos y tambores ¹⁴⁶³, que al principio eran tres, tenían por misión transmitir órdenes y dar publicidad a los bandos y estaban a cargo del álferez ¹⁴⁶⁴. Había un tambor mayor que instruía a los otros tambores y transmitía las órdenes del Sargento Mayor. Los tambores o cajas tenían, también, un efecto psicológico, animando a los soldados propios y sobrecogiendo el ánimo de los contrarios. Sancho de Londoño aconsejaba a los Maestres de Campo que además del tambor mayor tuvieran un trompeta ¹⁴⁶⁵ que, por su distinto sonido, no produjera confusiones con los toques de otros tambores del Tercio. Estas tres clases de instrumentos formaban parte del bagaje de las compañías y de los tercios. En caballería los sonidos más familiares era de las trompetas y timbales ¹⁴⁶⁶.

En "La retirada de los sarracenos del convento de Asís" (185) hay, en primer plano y a la izquierda, un

tambor en el suelo con el parche roto. En algunos de los cuadros del Patrimonio Nacional vemos acompañando a los infantes un tambor, como en la "Batalla en las cercanías de Nimega" (416) o en la "Batalla de caballería" (163) de Juan de Toledo del Palacio de Oriente, en los que parece impulsar a los infantes al ataque como con un resorte. En las formaciones de caballería es, en cambio, el trompeta el que aparece normalmente, como en la "Batalla de Maestricht" (412). En el "Sitio de Grave" (409) están los dos presentes. A veces son varios trompetas los que tocan su instrumento en el fragor del combate, como sucede en el "Sitio de Yuri" (423) o en el "Socorro de París" (419). Un tambor yace muerto entre dos grupos de soldados que disparan sus mosquetes unos contra otros en la "Victoria de Fleurus" (77) y otro en una de las batallas (152) de Juan de Toledo del Museo del Prado. A veces, como en la "Batalla" (125) de la colección del marqués de Montartal, son los trompetas el motivo fundamental del cuadro.

Otro elemento imprescindible para la vida moral

del soldado era la bandera. La que se utilizaba diariamente era más pequeña que la de las paradas, de 1,70 m. de lado. Como hasta se utilizaba una pica de más de 2 metros. La tela era de tafetán teñido con el color elegido por el capitán, pero siempre llevaba "la cruz de San Andrés y, a veces, la divisa del príncipe"¹⁴⁶⁷. El alférez era el encargado de llevarla en campaña y debía ir bien armado, rodeándole en los combates soldados distinguidos por su valor. En las marchas las portaba un abanderado y la podía llevar al hombro, pero si la compañía marchaba sólo debía ir siempre alzada para que no la perdieran de vista los soldados <porque refrentan el poder real> ¹⁴⁶⁸.

En el cuadro (59) de la colección del duque de Lerma, el tema del mismo es la marcha de unos soldados, uno de los cuales debe ser el abanderado y porta la bandera al hombro. Más adelante camina el alférez y custodian la bandera a un lado y otro unos soldados "distinguidos". En casi todas las representaciones de batallas aparecen las banderas, como en el cuadro (80) de Castello, el "Sitio de Grave" (409) o en la "Batalla

en las cercanías de Nimega" (416). En caballería los estandartes ¹⁴⁶⁹ son más pequeños.

Vestuario

A partir de 1580 el rey procuraba para cada soldado necesitado un equipo mínimo compuesto por camisa, casaca, calzas, jubón y zapatos ¹⁴⁷⁰.

A mediados de siglo se les dio a los soldados un equipo igual para todos, más resistente. Hasta esta fecha se consideraba que los soldados pelearían con más ferocidad si se les dejara libertad en su indumentaria

"siendo las galas, las plumas, los colores lo que alientan y pone fuerzas a un soldado para que con ánimo furioso acometa cualesquier dificultades y empresas valerosas" ¹⁴⁷¹.

No había, pues, uniformidad en la indumentaria y sólo bastaba como distintivos tradicionales de España, casi exclusivamente, la cruz de San Andrés y la banda carmesí.

Tampoco difería la indumentaria militar de la civil, aunque sí había diferencia por el lujo y la extravagancia del traje, que se autorizó expresamente a la gente de armas, y que contrastaba con la restricción impuesta al civil por la leyes suntuarias. Los soldados vestían largas capas, jubones, calzas, encajes, puntillas y cinturones de colores vivos, realzados, a veces, con bordados de plata, anchos sombreros empenachados de plumas multicolores ¹⁴⁷², que enaltecían el sentimiento del honor y de dignidad ¹⁴⁷³ y lisonjeaban su vanidad como valioso privilegio.

Los oficiales reflejaban su distinto status social con la mejor calidad de las telas y el corte del traje y llevaban banda carmesí ¹⁴⁷⁴.

Estas "licencias" contribuían a marcar la superioridad de los militares sobre los civiles, más de hecho que de derecho, debido "a un complejo entramado de costumbres, valores reconocidos, actitudes y usos cargados de un profundo significado social" ¹⁴⁷⁵.

Los escritores de la época, como es el caso de Lope de Vega, en "La noche toledana", lo reflejan así:

"Apenas entra el soldado
con las medias de color,
calzón de extraña labor,
sombrero rico emplumado;
ligas con oro, zapato
blanco, jubón de Milán,
cuando ya todos están
murmurando su recato.
Llevan colores y brío
los ojos, y en galas solas
más jarcias y banderolas
que por la barra el navío" ¹⁴⁷⁶.

Por lo general, la indumentaria del soldado seguía las tendencias de la moda y no sólo en España, aunque aquí eramos "muy amigos de vestidos y ropas" ¹⁴⁷⁷. La moda española ¹⁴⁷⁸ se va a imponer en toda Europa durante gran parte de la primera mitad del siglo XVII con los modelos acuchillados, dejando ver la ropa interior y contrastando los colores; con el colete de forma cónica invertida y forrado; con las calzas ricamente plegadas y atadas sobre los tobillos o debajo

de la rodilla y con medias de punto. Se usaban ricos adornos con bordados, guarniciones de todas clases y, por lo común, superfluos ¹⁴⁷⁹. Pero, a veces, la pobreza deslucía un tanto el aspecto de los soldados ¹⁴⁸⁰. También se solían emplear trajes de otras nacionalidades, como el francés, "más libre y desembarazado" ¹⁴⁸¹ o el polaco ¹⁴⁸².

Las prendas principales eran el colete o cuera, las calzas y el jubón.

El colete era, a principios del reinado de Carlos V, una especie de chaleco sin mangas que apenas pasaba de la cintura. La cuera que, por entonces, era una especie de colete más largo, cerrado y que podía tener mangas cortas, empezó a usarse poco antes de 1530. Poco después las voces colete y cuera vinieron a ser sinónimas ¹⁴⁸³ y el Diccionario de Autoridades lo define así:

"vestidura como casaca o jubón que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los

que son de hechura de jubón se usan también para defensa y abrigo".

Los coletos de cordobán estaban hechos de piel de macho cabrío y como dice Espinel ¹⁴⁸⁴, se componían de delantera, falda, brahones (ciertas roscas o dobles plegados que caen encima de los hombros sobre el nacimiento de los brazos) y cuello. Era una prenda que va a perdurar durante dos siglos. Con la moda francesa se impondrá la casaca, prenda con mangas, que descendía hasta las rodillas y que se estrechaba en la cintura.

El jubón era una prenda ceñida al busto, estirada, rellena de algodón, lana o borra, que se vestía sobre la camisa y cubría el cuerpo hasta la cintura. Los "jubones sencillos" eran sin forro, y los de lienzo o de holanda eran de las telas que se empleaban para hacer camisas. También será una prenda que perdurará.

Las calzas, que evolucionarán adoptando diferentes formas ¹⁴⁸⁵, se sujetaban al jubón con unos cordones llamados agujetas. Desde 1570 las calzas son redondeadas y abultadas, sin braqueta y muy cortas. Al principio del siglo XVII se van alargando y caen en

líneas rectas. Luego se van a ver calzones, calzas viejas, gregüescos ¹⁴⁸⁶, que eran una especie de pantalones muy anchos, y valones, "un género de zaraguellas o gregüescos al uso de los valones" ¹⁴⁸⁷.

A veces, sobre el jubón se usaba la "ropa" o "ropilla" ¹⁴⁸⁸. A finales del siglo XVI, la ropilla era una "vestidura corta con mangas y brahones de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas y se viste ajustadamente al medio cuerpo sobre el jubón" ¹⁴⁸⁹. Luego se usará la ropilla francesa, acuchillada ¹⁴⁹⁰, etc.

El tipo de capa también evolucionará y se verán el capote, el herreruelo ¹⁴⁹¹, que era un género de capa con sólo cuello, sin capilla y algo largo, la media sotanilla ¹⁴⁹², un "capotillo de dos haldas" ¹⁴⁹³, y sobre todo, la típica capa española, muy larga.

Entre otras prendas cabe mencionar el sombrero, al principio pequeño y, hacia 1630, de "anchas alas", al modo valón, pero casi siempre con plumas de aves y cintillos. Se conocía como sombrero chambergo el de

"copa acampanada y de ala ancha levantada por un lado y sujeta por presilla" ¹⁴⁹⁴. Las "gorras con martinete" llevaban plumas de color azul o blanco u otros matices del ave llamada martinete ¹⁴⁹⁵.

El cuello varía frecuentemente, desde el vuelto al de lechuguilla, tan característico de la moda española en la segunda mitad del siglo XVI y principios del siguiente. En 1580 se ve, también, el cuello de plato y, en el siglo XVII, el cuello bajo ¹⁴⁹⁶ o valona, "cuello de encaje, amplio, blando y caído sobre los hombros" ¹⁴⁹⁷.

Junto a las medias aparecen las ligas, "propio de los lindos y galanes" ¹⁴⁹⁸, con rosas. También se distinguían por tener moldes para el cuello, ajustar las mangas del colete al que daban ámbar, perfumar las camisas, tener hormas para los zapatos o llevar melenas, guedejas o patillas ¹⁴⁹⁹. El presumir, que era indigno de un soldado ¹⁵⁰⁰, arrastraba un sinfín de accesorios como hierros y tenazas, cintas y bigoterías, aguas aromáticas, gomas, colirios, jaboncillos, anís para el aliento, etc.

En cuanto al calzado se pueden citar desde los zapatos o zapatillas, escotados o cerrados con talón, que se ponían directamente sobre las calzas, hasta el que cubría parte de las piernas, como los estivales y las botas. Había calzados de cuero o badana, muy flexibles, que solían llevarse con un segundo calzado encima, tales como los borceguíes, y sin talón, como los pantufos, aparte de alpargatas, sandalias, etc.

1501 .

Entre las guarniciones estaban el pasamano milanés, granas, alamares, luceros de plata, bordados de ojos, bordones. etc.

En España, como divisa de capitán para arriba, aunque no existía todavía reglamentación, se usaba la banda carmesí, cruzada del hombro derecho al costado izquierdo, donde se anudaba con una lazada. Remataba en fleco de oro para los Generales y del propio género para los que no lo eran. Desde Felipe IV, los Generales seguían llevando la banda en bandolera y los Capitanes ceñida a la cintura. Los mandos superiores, de Maestre de Campo o Coronel para arriba llevaban, además, la

bengala. Los Sargentos solían llevar la alabarda y, desde Felipe IV, la jineta, que estaba formada por unas cintas de colores, que se colocaban sobre el hombro derecho. Con Carlos II empiezan a diferenciarse los grados como costumbre, sin formalizarse. Los Generales conservan la banda, que es de seda encarnada con flecos de oro y, a veces, es llevada como faja. Portan bandolera como los oficiales. La bengala tiene los extremos de oro. En la casaca llevan bordados y en el sombrero plumín que, sólo en los Capitanes Generales, es blanco. Los oficiales superiores usan cintas de oro o plata. En ambos hombros el Coronel o Maestre de Campo, en el derecho los sargentos mayores y en el izquierdo los Capitanes. Los subalternos usan bandoleras de terciopelo carmesí con ribetes, golpes y, a veces, flecos de oro y plata ¹⁵⁰².

La indumentaria de casi todos los cuadros anónimos flamencos que conserva el Patrimonio Nacional y el Museo del Prado es del primer cuarto de siglo, como los de Juan de la Corte de las victorias de Carlos V. De los primeros años es la moda del bigote ¹⁵⁰³ con

puntas despejadas y, a veces enojomadas ¹⁵⁰⁴ que, lleva por poner un ejemplo, el Archiduque Alberto en el cuadro de Rubens del Museo del Prado y que vemos, también, en la "Batalla de Nieuport" (406) de El Escorial. También es de la época las melenas y guedejas ¹⁵⁰⁵ que ostentan los personajes de los cuadros de Juan de la Corte. Una descripción de un soldado de principios de siglo la tenemos en el Guzmán de Alfarache ¹⁵⁰⁶. A veces los sombreros son "blandos", de casquete alto, como en la "Toma de Rheinberg" (421) o el "Sitio de Ostende" (632) atribuido a Vrancx. En la "Toma de Rheinberg" (421) hay una dama a caballo que usa el cuello de lechuguilla, al igual que varios jinetes del "Sitio de Calais" (400), que además llevan, seguramente, capa española con capilla aplastada. En el "Sitio de Amberes" (391) los personajes de primer término visten sombrero de copa alta, capa y llevan cuello de lechuguilla. Mientras en el "Sitio de la Esclusa" (407) los infantes llevan una especie de golilla y, algunos, con la valona debajo. En este mismo cuadro usan ropilla con sus mangas perdidas ¹⁵⁰⁷.

Carlos V, en "El landgrave de Hesse a los pies del Emperador" (91) de Juan de la Corte, lleva unas calzas con bolsas hasta medio muslo. Los infantes, por lo general, ya llevan calzones más o menos estrechos que continuaran durante muchos años y no las calzas de líneas rectas que vemos a principios de siglo.

En el segundo cuarto de siglo se usan los jubones "cortados a grandes trozos" y encima "cordones con herretes" o "agujetas" ¹⁵⁰⁸, adornados con grandes cuellos de encaje, amplios, blandos y caídos sobre el hombro, llamados valonas caídas ¹⁵⁰⁹. Los coletos permitían más libertad de movimientos. Los originales calzones anchos empiezan a adquirir la forma de tubo hacia mediados de siglo, llegando generalmente hasta las rodillas. Botas altas reemplazan a los zapatos a la moda española. Los sombreros son los llamados valones de amplias alas, ricamente adornados con plumas ¹⁵¹⁰. El pelo se lleva suelto y largo y también se lleva mostacho. Las ligas hasta la rodilla ¹⁵¹¹. En tiempo frío, los soldados usan simples capas que llegan, normalmente, hasta los tobillos. Desde los años treinta

empieza a influir la moda alemana y sueca ¹⁵¹².

Del segundo cuarto de siglo son los lienzos del Salón de Reinos. En la "Rendición de Juliers" (104) Don Felipe Messía de Guzmán lleva bigotes con las puntas hacia arriba engomadas y como la mayoría de los demás personajes el pelo en desorden. Prepondera la valona como cuello. Los zapatos, sujetos con lazo y las botas tienen la punta redondeada. El Conde-Duque, en la "Recuperación de Bahía" (109) viste valona sobre la gola, un amplio colete encima del jubón, grandes calzones, ligas, medias y zapatos con rosa. Los caballeros que acompañan al marqués de Santa Cruz en el "Socorro de Génova" (145) visten de forma parecida a la descrita anteriormente, con ricas guarniciones, ligas con rosas y con fieltros de casquete bajo, alas grandes y plumas. No falta la banda carmesí ni el aderezo de espada.

En "Las Lanzas" (186) Justino viste una gran golilla y un amplio jubón, con enormes botas a la valona con el sobrepie y el embudo característico ¹⁵¹³, en tonos "gold and brown" ¹⁵¹⁴ y una banda

naranja. Entre los caballeros que siguen a Spínola hay uno con copete ¹⁵¹⁵, pelo levantado sobre la frente, que ya se había puesto de moda años antes.

En la "Recuperación de la isla de San Juan de Puerto Rico" (73) Don Juan de Haro lleva amplio sombrero de color ocre claro y vestido con colete y gregüescos en siena tostada, destacando la banda carmesí, la medias grises y la valona y mangas blancas con adornos dorados. Así lo describe Pedro de Madrazo:

"...vestido con jubon blanco bordado, colete y gregüescos color de aceituna, recamados de oro, media blanca, lazos en los calzones y en los zapatos, guantes de ante, valona de encaje de Flandes, banda encarnada y sombrero chambergo blanco" ¹⁵¹⁶.

El que habla con Don Juan de Haro, probablemente Don Juan de Amézquita, que tuvo una destacada participación en la defensa, viste en la más elegante gama de grises, con una banda "vino Burdeos", mangas perdidas de la ropilla y medias entre ocre y amarillo, o en palabras de Madrazo "jubon y medias amarillas,

colete y gregüescos cenicientos, valona, lazos verdosos con encaje, sombrero y banda roja" ¹⁵¹⁷.

En la "Defensa de Cádiz" (195) el caballero de espaldas de la derecha del cuadro lleva camisa de mangas acuchilladas, ropilla con mangas perdidas y calzón de arpón.

De la "Recuperación de la isla de San Cristóbal" (80) destacamos los sombreros chambergos de los dos protagonistas con su presilla y las enormes rosas de las ligas.

Cuando Felipe IV fue a Aragón, durante la rebelión de Cataluña, vestía de soldado que consistía en

"calzón justo, bordado de plata pasada, manga de lo mismo, colete de ante llano, banda roja bordada de plata, capote de albornoz rojo, los alamares de plata pasada, espadín y espuelas de plata, valona caída y sombrero negro con plumas carmesíes" ¹⁵¹⁸.

En el tercer cuarto de siglo ya se hace sentir claramente la influencia francesa ¹⁵¹⁹. En la "Toma de Ypres" (552), el jinete que saluda al Archiduque en

primer plano lleva "mostacho", un mechón de cabello que cuelga encima de la manga con amplia bocamanga, anudado con una cinta ¹⁵²⁰, que también aparece en el "Retrato ecuestre de D. Francisco de Orozco en una batalla" (820). Los coletos son amplios y los sombreros tienen copa alta al estilo sueco y con pluma "raposa", seguramente. Los peinados son naturales, con grandes melenas y pelo rizado.

Algunos, como el personaje, en primer término, que está fumando en la "Toma de Saint Venant" (551) parece tener un "écharpe" ¹⁵²¹, los cuales ostentaban los colores nacionales ¹⁵²². También un jinete que está detrás de él se cubre con un manto "a la reitre" ¹⁵²³ y el soldado del ángulo inferior izquierda ostenta unas "trusas a la marinera" ¹⁵²⁴. En "El ataque nocturno a Lila" (549) el soldado de primer término lleva "ladrines", ¹⁵²⁵ botas cortas, blandas y con vueltas, como el coracero de "Soldados acampando" (648) de Wouwerman. Largos coletos y capas visten los soldados del "Sitio de Bar-le-Duc" (540).

Fechado en 1660 está el cuadro que representa un

"General saliendo a campaña" (506) de Meulen, en donde se aprecia, en los personajes que marchan a pie en primer término, los "rhingraves" ¹⁵²⁶, piernas anchas formando falda. Largos mechones rizados caen sobre sus hombros y usan grandes cuellos. Los caballeros de la derecha parecen vestir ya casaca con corbatín.

De los años 60 o 70 parece, también, la "Batalla" (513) de Meulen de Lloret de Mar, que representa a Luis XIV montado a caballo con sus ayudantes. Llevan peluca ¹⁵²⁷, corbatín adornado de encajes y una casaca con mangas cortas que dejan ver las fastuosas mangas de las camisas ¹⁵²⁸. Los sombreros inician el plegamiento sobre tres de sus lados.

En el cuadro de los hermanos Cuesta (40) la indumentaria militar consta de un sombrero blando con plumas, "ibérico", que se lleva en Europa a partir de 1625-1630. El peinado con raya central, cae en rizos encima de los hombros, aunque también pudieron ser las pelucas que se popularizan a partir de 1655 con Luis XIV. Llevan, por lo general, un sobretodo que parece más amplio que la casaca, que se impondrá a partir de

1670 y que deja ver la camisa por unas mangas cortas. Se observa también el corbatín, el chaleco, pantalones ajustados, tahalíes, talabartes, bandas, medias y zapatos, etc., que permite situarnos cronológicamente hacia los años 60 a 80 por las grandes pelucas, junto a las casacas y corbatines. Hay también una unidad de caballería "oriental" (¿polaca, turca?) a la derecha del cuadro con algunos músicos. Del mismo momento debe ser la indumentaria que viste don Juan José de Austria en la "Sorpresa de una plaza fuerte durante la noche" (616) y el jefe militar del "Paisaje con una fortaleza" (479).

En 1652 se dotó a los soldados de un equipo igual para todos ¹⁵²⁹.

En el último cuarto de siglo adquiere aún más importancia la moda francesa, aunque todavía se conservaba el colete ¹⁵³⁰. Después de 1682 se utilizó el sombrero de fondo plano y alas levantadas con "plumets" ¹⁵³¹, como se ve en la "Batalla" (22) de la colección Gil de Barcelona, que también llevan casaca. El modelo de uniformidad que se usaba a finales de

siglo lo podemos contemplar en el cuadro de Palomino "La batalla de Orán" (827), ya con la casaca y el tricornio.

Es, a principios del siglo siguiente, cuando se impone en toda Europa el uniforme compuesto por tricornio, chaqueta o chaleco, pantalones, botas, corbata y la casaca, más ajustada, que llevaba los bolsillos horizontales (desde 1693-95) ¹⁵³², como podemos observar tanto en los protagonistas de la "Batalla de Almansa" (740) ¹⁵³³ como en los mandos de la unidad del "Saqueo de un poblado" (485), cuadro de Breydel.

Material sanitario

Cuando el soldado resultaba herido o caía enfermo tenía que haberselas con multitud de herramientas, utensilios y pócimas. En las operaciones se empleaban como instrumentos quirúrgicos sierras, tijeras, escalpelos, bisturíes, tenazas, fórceps, amén de aguja e hilo, esponjas, vendajes, etc. El cirujano contaba

con redomas de aceite, vino, aguardiente, recipientes para los medicamentos, bolsas o maletines. Los apósitos que se aplicaban a las llagas estaban hechos de gasas tópicas y los vendajes se humedecían, a veces, con mixturas curativas. Para fijar los miembros rotos se disponía de tablillas. No debían de faltar las lavativas, jeringas, etc. En 1517, en Estrasburgo, se publica el libro de cirugía de Juan von Gersdorgf con veintitrés hermosas ilustraciones, grabadas en madera, de manera a la vez realista y técnica y que tendrá una gran difusión. En él podemos apreciar una trepanación con un dispositivo especial que permite operarla con mayor facilidad o un instrumento con un tornillo que permite extensiones muy fuertes para luxaciones ¹⁵³⁴.

En los hospitales, tanto en el general, que estaba en Malinas, como los de campaña y guarnición que dependían de él administrativamente y sanitariamente (Rhijnberg, Palatinado, Breda, Cambray, Gennepe, Ruremonde y otros más a lo largo del "Camino español"), había camas de madera con colchonetas de tela basta y sábanas. También tenían candelas para la iluminación y

grandes tinas para bañar a los enfermos, así como
 marmitas de cobre para hervir el agua de los pacientes.
 Cuando la cantidad de heridos hacía imposible el
 alojamiento en uno de estos hospitales, también se daba
 órdenes para enviarlos a otros lugares improvisados
 1535 .

Los principales medicamentos era "xarabes, de
 arrayan, aximal, violado; azeites de maricamilla;
 ungentos, basilicón, de almartoga, rosado, aurco,
 blanco; miel rodado, píldoras, trementina, polvos
 restituidos, lamedor, purgas, agua rosada...". También
 había abundante material sanitario ¹⁵³⁶.

En el la "Recuperación de Bahía de Todos los
 Santos" (109) de Maino destaca en primer término la
 atención a un herido, en este caso, por manos de una
 mujer que aprieta un apósito (?) contra la herida,
 mientras sostiene un recipiente con algún medicamento
 improvisado. Un soldado en el primer término, en
 cambio, es el que ayuda a otro herido en la cabeza en
 la "Toma de Grolla" (410), uno de los cuadros anónimos
 del Patrimonio Nacional. En el "Asedio de Aire-sur-la-

Lys" (539) de Snayers es la ayuda un moribundo a bien morir lo que se destaca en primer término. Un herido es transportado en una angarillas improvisadas en el boceto para "La prisión del Condestable de Montmorency en la batalla de San Quintín" (729) de Lucas Jordán.

ALOJAMIENTOS Y TRENES DE IMPEDIMENTA

Alojamientos

En tiempo de paz las instalaciones fijas como los cuarteles, que estaban situados en las ciudadelas de las plazas fortificadas eran, normalmente, el sistema de alojamiento.

Una extensa red de presidios y fortalezas en Italia y Flandes "reflejaba el nivel de organización militar, las estructuras complejas y plurinacionales de la monarquía española" ¹⁵³⁷. En ellas todo estaba previsto. Unicamente cuando aumentaba el número de tropas era necesario instalarlas, ya en casas civiles, ya en campamentos ¹⁵³⁸.

En campaña, las tropas de cualquier ejército europeo se alojaban en las casas habitadas donde les parecía y obligaban a los moradores a darles habitación gratuitamente. Si estaban vacías, podían recaudar contribuciones de los habitantes vecinos con que pagar la cama.

Pero a partir de 1550, el tamaño de los ejércitos y la frecuencia de tránsito por determinados corredores militares, provocó el sistema de "etapas". En los pueblos por donde se pasaba había casas dedicadas al alojamiento de los soldados y los responsables del mismo emitían las llamadas boletas que indicaban el número de personas y semovientes que debían alojarse en cada casa. Cuando se marchaban las unidades los dueños de las casa presentaban los "billetes" al recaudador de contribuciones local y, generalmente, recibían su pago. Los soldados no siempre tenían lugar para pasar la noche, a no ser en las montañas en invierno. Entonces hacían chozas improvisadas en el campo llamadas "barracas" o dormían junto a un seto, mientras el oficial pernoctaba en un

pueblo próximo ¹⁵³⁹.

También se organizaban campamentos para la infantería y la caballería. Los alojamientos alternaban entre las tiendas, de variadas formas según el lugar, el tiempo y el rango ¹⁵⁴⁰, o las ya citadas "barracas". Los oficiales tenían tiendas o barracas más consistentes ¹⁵⁴¹. Un buen ejemplo lo tenemos en el cuadro titulado "Asedio a una ciudad" (878).

Las tiendas de los altos mandos tenían unas dimensiones muy grandes y contaban con ricos elementos decorativos. Este es el caso de la tienda de Carlos V representada en el cuadro "El langrave de Hesse a los pies del Emperador" (91) de Juan de la Corte.

Tiendas de campaña tiene el campamento de "La toma de Antequera" (76) que está situado en la parte superior y central del cuadro. Con más detalle vemos unas pocas en el ángulo inferior derecha. Son, por lo general, de tipo cónico. También vemos tiendas cónicas a mitad del siglo XVII como en el "Alto de tropa" (649) de Wouwerman perteneciente a la colección Alba.

En el "Campamento de las tropas de Felipe II entre

Amiens y Doolens" (454) se puede apreciar el despliegue de las tropas con sus tiendas cónicas o rectangulares, que en la parte superior adquiere una disposición regular, como si de un campamento romano se tratara, quizás debido a la revista de las tropas que pasaría Felipe II. Con mayor detalle se ven también en la "Toma e incendio de Hayn y su castillo" (460).

La colección de cuadros flamencos del Patrimonio Nacional tiene, frecuentemente, alusiones a los alojamientos de las tropas mediante la representación de alguna tienda o barraca, como en los sitios de Calais (400) o Cambray (403).

También en los cuadros de Snayers se aprecia entre las líneas de circunvalación y contravalación las alineaciones de barracas y las tiendas aisladas y más grandes de los oficiales.

Tiendas y barracas de los vivanderos podemos ver en "El sitio de Ostende" (632) o en el "Sitio de una plaza" (40) de la colección de los hermanos Cuesta.

Por otra parte hay escenas de género militar cuyo tema específico es un campamento, como el de Esteban

March (121) del Palacio de Carlos V, en Granada.

Organización y medios de transporte

La infantería, como el resto del ejército, llevaba su bagaje en el tren de impedimenta. Cada soldado cargaba su equipo individual junto al de otros a nivel de escuadra en un carro o acémila y esta unidad básica servía para calcular el volumen total de la impedimenta. Con estas unidades se formaba la de compañía y el conjunto de éstas formaba la unidad de bagajes del Tercio ¹⁵⁴². Todavía quedaba por añadir las municiones y todo tipo de material necesario.

Cuando el camino era abrupto, como en los valles alpinos, el transporte se realizaba en acémilas. Cada compañía necesitaba entre 20 y 40 mulas.

Fuera de las tierras altas, el bagaje se transportaba en carros de cuatro ruedas y cada compañía necesitaba entre 2 y 4 carros, según la cantidad de bagaje ¹⁵⁴³. Los mejores carros eran los contruidos en la región por donde se pasaba, al ser más adecuados

al tipo particular de terreno. Saboya y Lorena garantizaban el abastecimiento continuo de transporte a lo largo del "Camino español".

La base del tren de impedimenta la constituían los carros de cuatro ruedas, herradas con sus llantas y servían en el ejército para transportar equipajes, municiones, víveres, etc. Podían ser tirados por dos, cuatro o más caballos ¹⁵⁴⁴.

Otros tipos de medios de transporte eran la carreta, más pequeña que el carro y que no solía salir de la comarca o el carretón, diminutivo de carreta, que llevaba una sola bestia.

El coche era un carro cubierto y con cuatro ruedas, tirado por caballos o mulas.

El carricoche era un carro cubierto que tenía la caja de coche con dos únicas ruedas y arrastrado por una sola bestia ¹⁵⁴⁵.

También había "carros trabuquinos con sus aderezos y algunas ruedas y exes de respeto" o "furgones de cuatro ruedas, con cadenas para pasar montañas y costas las municiones, con gruesas cuerdas para arrastrarlos"

1546

Para el material pesado de zapadores se usaban grandes carros y, a veces, chasis contruidos "ex profeso" para transportar pontones, botes, etc.

Las sillas, usadas principalmente por oficiales superiores, podían ser llevadas por caballos, mulas o porteadores. Los oficiales de infantería, aunque combatían a pie, hacían sus desplazamientos a caballo. Un teniente debía tener, al menos, un criado y dos caballos, uno para lo equipajes y el otro para las marchas ¹⁵⁴⁷.

Los diversos carros de impedimenta llevaban, usualmente, un armazón contruido con tablas o trabajo de cestería y la carga se protegía con lonas puestas encima, atadas o soportadas por varios arcos de madera.

El conjunto de todos estos carros era el carruaje.

El tren de impedimenta seguía, normalmente, al ejército y era protegido por algunas fuerzas, como se puede apreciar en los dos anónimos flamencos del Patrimonio Nacional que representan el "Cerco de París" (417) o en el de la "Toma de Ardres" (397). La mayoría

son carros de cuatro ruedas con el toldo respectivo. En el último se puede observar una carreta de dos ruedas tirada por un caballo y un carro en el primer término hecho de cestería. De la misma materia es el que dibuja Carducho en "La victoria de Fleurus" (77) en la parte izquierda del lienzo. Otra carreta marcha hacia nosotros en el centro del lienzo del "Sitio de Ostende" (632). El tren de impedimenta sube hacia un collado en la "Batalla de Almansa" (740) y hay carros tirados por seis caballos.

Algunas veces el tren de impedimenta servía de parapeto improvisado como en el "Sitio de Amiens" (395).

En el "Sitio de Cambray" (403) el bagaje se encuentra reunido dentro del campamento y se pueden ver, también, algunos detalles de los carros.

Esteban March ofrece detalles de carros y carretas en una "Batalla" (122) del Palacio de la Granja y en un dibujo del Museo del Prado.

En la "Batalla de las Dunas" (405) hay un carro en el ángulo inferior derecha tirado por tres caballos,

entre un par de lanzas. Las ruedas de atrás son más grandes que las de delante, y se aprecia el armazón y los arcos de madera que soportan la lona, la cual lleva pintada la cruz de San Andrés.

Los coches o carrozas para altos mandos se encuentran representados en los cuadros de Snayers "Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda" (545) y "Vista caballera de Breda" (544) y son de tipo sencillo. En cambio, tiene riquísima decoración el del "General saliendo a campaña" (506) de Meulen en el Museo del Prado, con pescante y estribos y un tiro de cuatro caballos.

Animales y sus arreos

Los carros usados para terreno llano eran tirados, normalmente, por caballos enganchados entre un par de lanzas.

En lugares en los que no podían transitar los vehículos de rueda, se utilizaban los animales de carga, como mulas o borricos, con atalajes simples.

Entre los arreos que llevaban los percherones estaba el collerón para carros que soportaban grandes cargas y el petral para los coches tirados por caballos

1548

En la "Batalla de Almansa" (740), junto a pesados carros, hay animales de carga que suben la impedimenta por una empinada cuesta.

Los collerones se aprecian, perfectamente, en los caballos del primer término que arrastran los carros en la "Toma de Ardres" (397). En el "Sitio de Cambray" (403) los caballos desenganchados, con sus collerones aún, pacen tranquilamente.

FORTIFICACION PERMANENTE Y DE CAMPAÑA

Fortificación permanente

En el siglo XVI la fortificación medieval resultaba ineficaz contra el fuego de la artillería.

Las antiguas fortalezas o castillos ¹⁵⁴⁹ empezaron por ensanchar mucho los muros, hasta 20

metros o reforzarlos con terraplenes de tierra, pero el peso mal calculado derrumbaba a veces la mampostería y facilitaba la escalada de las brechas abiertas. Además suponía un coste muy elevado y poco eficaz contra la poderosa acción de las baterías de sitio disparando sistemáticamente. El castillo llegó a convertirse en palacio y las defensas pasaron a las ciudades.

En algunos cuadros del siglo XVII todavía vemos castillos o ciudades fortificadas a la antigua usanza ya sea por que representan algún acontecimiento antiguo o por carecer los autores de documentos gráficos actualizados en los que inspirarse. Son probablemente, en la mayoría, fortificaciones inventados o diseñadas con la ayuda de algún grabado. Es el caso de la "Toma de Antequera" (76) de Carducho en la que se ven altos lienzos de muralla con torreones cúbicos o cilíndricos y el "Asalto a una ciudadela" (81) de la colección del conde de Muguero. También en los dos lienzos del "Cerco de Maastricht" (412) y (413) del Patrimonio Nacional, la ciudad está fundamentalmente defendida por torreones redondeados y murallas verticales. La "Expugnación de

Rheinfelden" (74) de Carducho representa una fortificación anacrónica que recuerda a la de la "Toma de Antequera".

A finales del siglo XV había aparecido en Italia un sistema original de fortificación permanente basado en sustituir los muros por terraplenes, que se llamaron cortinas. Durero proponía, por esas fechas, inmensas obras circulares acasamatadas, que no se llegaron a poner nunca en práctica. Como un ejemplo de transición, el ingeniero español Ramírez levantó el castillo de Salses, con torres redondas rasadas a la altura de las cortinas y de medias lunas instaladas en los fosos para cubrir dichas cortinas y flanquear el ángulo muerto de las torres.

En el modelo italiano, en primer lugar, se elevaban ciudadelas amuralladas ¹⁵⁵⁰ que cubrían buena parte de los recintos antiguos de las ciudades y se modernizaban las antiguas defensas exteriores ¹⁵⁵¹ con obras poligonales, como se observa en el anónimo holandés la "Vista de una ciudad fortificada" (634). Otras veces se trazaba la ciudad bajo un plano

geométrico, como Palma Nova, en el Friul. Las cortinas estaban protegidas con muro de ladrillo para evitar su desmoronamiento. Los antiguos torreones fueron reemplazados por enormes baluartes. Como defensa adelantada y en vez de barbacana, se construyeron revellines. Este sistema será el que prevalecerá entre los siglos XVI al XVII ¹⁵⁵².

La mezcla del sistema antiguo con el modelo italiano se puede observar en algunos lienzos como en el "Sitio de la villa de Rheinberg" (421) o en el "Sitio de la Esclusa" (407) con la ciudadela amurallada y el sistema abaluartado a su alrededor. El trazado geométrico lo podemos ver representado en el "Sitio de Amiens" (395).

Las fortalezas ¹⁵⁵³, que eran de plano frecuentemente pentagonal, estaban rodeadas por fosos y contrafosos. Los últimos eran fosos alrededor de la explanada, paralelos a la contraescarpa ¹⁵⁵⁴, por lo común, de 3 a 5 metros de profundidad y 20 a 30 de ancho. En la batalla (653) de la colección Lázaró, obra que se atribuía a Wouwerman, se distingue un foso en el

ángulo inferior derecha y un puente que lo atraviesa. También se protegían contra los desmoronamientos con obra de albañilería, tanto en la pared interna o escarpa, como en la externa o contraescarpa. La fortaleza de Amberes, construida por el duque de Alba, es un ejemplo "clásico" y se puede ver en la "Vista de Amberes" (890), anónimo flamenco del Patrimonio Nacional.

La defensa fundamental era el baluarte. Hasta 1550, aproximadamente, los baluartes fueron contruidos con sus flancos perpendiculares a las cortinas y salientes formando ángulos obtusos. Para acceder a ellos, desde el interior, se estrechaban en lo que se llamaba la gola ¹⁵⁵⁵ y tenían diferentes tipos de rampas ¹⁵⁵⁶.

Las cortinas tenían una longitud de cerca de 500 metros de largo. Como el pequeño alcance de las armas individuales no permitía el apoyo entre los baluartes se construía, en ocasiones, pequeños baluartes en el centro de la cortina. Los baluartes y cortinas tenían cerca de 9 metros de altura y la contraescarpa 7, por

lo que se quedaban aquellos a poca altura y ofrecían un blanco reducido a la acción del fuego enemigo. En el "Paisaje con una fortaleza" (479), anónimo flamenco del Museo del Prado, se aprecia una parte de la cortina y un baluarte en medio de la misma, encima del cual hay una garita de centinela.

En lo alto de los baluartes o dentro de sótanos abovedados se construían casamatas ¹⁵⁵⁷ para los emplazamientos de la artillería. Desde allí las armas podían cubrir todo el perímetro frente a ellas y disparar con tiros de flanco a lo largo de la cortina. También dentro del baluarte había refugios para los artilleros y espacio para la munición.

En la "Batalla" (22) de la colección Gil las piezas, asomando desde sus troneras, disparan desde baluartes muy elevados.

El camino que conducía a la fortaleza estaba defendido por empalizadas, sistemas de trincheras y puentes, en algún caso, levadizos, y guarnecido por cuerpos de guardia y garitas de centinela ¹⁵⁵⁸. Se construían banquetas a lo largo del parapeto para

proteger a los defensores del fuego de las armas de la infantería enemiga ¹⁵⁵⁹. El camino detrás del parapeto se llamaba adarve ¹⁵⁶⁰.

Encontramos ciudades defendidas por este sistema abaluartado en este periodo en los cuadros anónimos del Patrimonio Nacional como el "Sitio del Grave" (409), el "Sitio de Cambray" (403) y la "Batalla en las cercanías de Ardres" (397). En el último caso el trazado es sensiblemente pentagonal. Puentes levadizos se pueden observar en la "Toma de Grolla" (410) o en la "Batalla en las cercanías de Ardres" (397).

A partir de 1550 y partiendo del esquema poligonal se procuró avanzar las defensas hacia el frente. A finales del siglo XVI la escuela neo-italiana empieza a construir los salientes de los baluartes en ángulo agudo ¹⁵⁶¹. También crea los hornabeques con alas redondeadas, que vigilaban todo el área a lo largo de las cortinas. La cortina se acorta de 500 metros a unos 250 y la altura de la cortina y del baluarte se incrementa a 12 y 15 metros, desde el fondo del foso, con lo que sobresale del glacis de 3 a 5 metros ¹⁵⁶².

En lo alto de los baluartes se construyen pequeñas obras llamadas caballeros ¹⁵⁶³, que servían para proteger los emplazamientos de las armas. También se avanzó el glacis de 8 a 9 metros desde la contraescarpa, creando un camino cubierto ¹⁵⁶⁴, con el cual los defensores podían moverse a lo largo del foso sin ser vistos. Se construía, además, una línea de defensa avanzada ¹⁵⁶⁵. Los revellines protegían desde el foso las cortinas y las puertas de la fortaleza siendo, al principio, redondeados y llegando a ser, posteriormente, de forma triangular con el vértice saliente ¹⁵⁶⁶.

A principios del siglo XVII esta escuela se impuso en toda Europa, variando en algunos aspectos según los diversos países. España alcanza un gran nivel con ingenieros tan conocidos como Cristobal de Rojas ¹⁵⁶⁷, creándose una verdadera escuela italo-española. También hay escuelas florecientes en Holanda, con representantes tan señalados como Coehoorn, que dan gran importancia a los obstáculos fluviales y a la multiplicación de las líneas de defensa, o en Alemania

con diseños muy sencillos. Francia tiene, en estos momentos, ingenieros importantes como el conde de Pagan. Todos coinciden en que lo esencial es cruzar los fuegos por lo menos en tres direcciones contra el asaltante y desde varias alturas escalonadas ¹⁵⁶⁸.

En el "Sitio y toma de Alguayre" (2) podemos comprobar, a vista de pájaro, el trazado defensivo abaluartado de varios lienzos de muralla, dispuestos en profundidad.

Pero es, en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el sistema abaluartado alcanza su perfección con Sebastián Le Preste de Vauban, quien construye más de 30 fortalezas nuevas y reconstruye más de 300.

Sus proyectos se subordinan a las necesidades funcionales y a las condiciones del terreno local. Los baluartes eran más extensos y permitían la construcción de caballeros y mayor cantidad de armas y tropas. El ángulo saliente del baluarte medía menos de 90 grados y las alas eran perpendiculares a las cortinas. Detrás del baluarte, en la gola, construía una obra circular, donde colocaba un emplazamiento para una batería.

También situaba grandes baluartes y otras estructuras en el foso. Como la escuela alemana utilizó los hornabeques y otras estructuras en todo el perímetro, como las formas en V, con el vértice hacia el interior ¹⁵⁶⁹.

De esta época es un insigne ingeniero español, Sebastián Fernández de Medranc, cuya obra es una interpretación bastante original de la de Vauban ¹⁵⁷⁰.

Los cuadros de Snayers son una verdadera lección de fortificación en general y en particular permiten contemplar el perímetro de las ciudades con sus diversas obras defensivas, como en el "Ataque nocturno a Lila" (549) o en el "Sitio de Gravelinas" (546) en donde podemos distinguir los baluartes, los rebellines o los hornabeques, por poner un ejemplo.

Junto a estas defensas era necesario, para poder soportar un largo asedio, tener dentro de la fortaleza molinos de mano, de viento o de agua ¹⁵⁷¹, para moler el trigo y hornos para cocer el pan. También había grandes almacenes para la harina, la pólvora y sus ingredientes, artificios de fuego, material de

zapadores o de construcción, como madera, estacas para empalizadas, tablonés para los emplazamientos de las armas o para construir galerías, cestones, etc. ¹⁵⁷². Para elevar el agua y obras de drenaje se necesitaban bombas y turbinas ¹⁵⁷³.

Se puede observar algún molino dentro de la ciudad en el "Asalto nocturno a Lila" (549) de Snayers, aunque es fuera donde hay gran cantidad y algunos incendiados.

Fortificación de campaña

Las fortificaciones de campaña eran de dos clases: ofensivas y defensivas.

Las fortificaciones defensivas se realizaban cuando el ejército en movimiento interrumpía su marcha. La calidad de estas fortificaciones dependía del tiempo de parada.

El lugar de la detención se elegía en función de su defensa natural y las posibilidades de agua y forraje para el ganado. Para una sencilla detención podían servir de defensa los propios carros formando

una especie de muro o refugios naturales.

Cuando la estancia era más larga era necesario realizar trincheras y zanjás. La tierra excavada servía de parapeto. Si la parada se prolongaba, los parapetos y zanjás se reforzaban y se protegían con pequeños baluartes, imitando la disposición de la fortificación permanente ¹⁵⁷⁴.

Siempre que se podía, se utilizaban fortalezas o ciudadelas para alojar a las tropas con mayor seguridad, incorporándolas, a veces, al sistema de fortificación general ¹⁵⁷⁵.

Si las fortificaciones de un campamento se prolongaban durante mucho tiempo, podían servir de base de operaciones para incursiones por la zona de acción.

La fortificación ofensiva se organizaba cuando se iba a sitiar una villa fortificada, procurando acercarse lo más posible a los fosos enemigos y construyendo emplazamientos permanentes para la artillería con el fin de hacer brecha en las defensas enemigas y permitir el asalto de la infantería ¹⁵⁷⁶.

Ya hemos visto en la "Toma de Antequera" (76) como

se utilizaban en el siglo XV las bastidas, con sus compuertas y las escalas. También utilizan escalas los soldados del "Ataque y asalto a una fortaleza" (81) de la colección Conde de Muguiro. Pero es en el siglo XVII cuando el arte de sitiar una plaza alcanza una perfección y una técnica muy depurada. Vemos un asalto con escalas en la "Expugnación de Rheinfelden" (74) de Carducho y la entrada vigorosa de los asaltantes por una brecha producida en las murallas por la artillería.

Se creaba un sistema de trincheras o zapas interconectado entre sí, frente a la ciudad sitiada. Se protegían de los ataques de posibles fuerzas de socorro, mediante un "cordón" o conjunto de puestos de tropa colocados de distancia en distancia para cercar un paraje, creando una línea de circunvalación ¹⁵⁷⁷ y de los ataques de los de la villa sitiada por una línea de contravalación. Estas líneas podían tener diferentes defensas como hornabeques, baluartillos, etc.

En los cuadros de Snayers se puede apreciar la disposición general de todas las obras. Pero es en los que tienen como tema el sitio de Breda donde se

observan mejor las don líneas de circunvalación y contravalación y los diversos baluartillos, etc. La necesidad de la línea de circunvalación se hace patente en el "Sitio de Bar-le-Duc" (540), en el cual el ejército sitiador se tiene que enfrentar a las fuerzas que vienen en su socorro, y en la "Batalla de Kalo" (402).

En estas obras contribuían no sólo los simples soldados, sino también "príncipes y nobles principales" y el mismo general en jefe para dar ejemplo, como fue el caso de Spínola en el sitio de Breda. Ya durante la conquista de Navarra, en 1512, los soldados españoles comenzaron a prestarse para hacer los caminos. El Duque de Alba convenció a sus "altivos señores soldados" para trabajar en las obras del sitio de Saint-Jean-Pied-de-Port y en todos los ejércitos europeos se seguirá el ejemplo. Lo mismo sucederá dentro de las ciudades sitiadas en el trabajo de terraplenes o para llevar, simplemente, la fajina. Montgomery escribe: "Los soldados españoles no tolerarían en modo alguno que los peones de pala y azada hicieran un trinchera", porque

lo consideraban casi tan glorioso como combatir ¹⁵⁷⁸.

De noche, las unidades escogidas para este trabajo, protegidas por destacamentos alertados contra cualquier salida de los sitiados, se disponían en una línea a lo largo del trazado. Cada hombre llevaba pala, pico y un gavión o fajina que colocaba en el lugar indicado por los ingenieros. Dada la señal todos empezaban a cavar las trincheras ¹⁵⁷⁹ y a través de pasillos en zig-zag y de otras paralelas más, se llegaba al camino cubierto, donde después de abrir brecha con las baterías y descender al foso se procedía al asalto. Estos trabajos se pagaban al soldado y oscilaban entre un "phelippo" y "treinta placas" ¹⁵⁸⁰.

Una columna de soldados llevan a sus espaldas las fajinas en el ángulo inferior izquierda del "Sitio de Gravelinas" (546) de Snayers, mientras a la derecha las trincheras en zig-zag llegan prácticamente al foso de la plaza sitiada.

Los ramales de las trincheras se hacían en zig-zag para ofrecer el menor blanco al fuego enemigo y en los extremos se situaban plazas de armas. Estas trincheras

con sus parapetos permitían el movimiento de tropas y material bajo las defensas enemigas. Cuando la zapa cambiaba su curso, se levantaban cestones. También se cubría parte o toda la trinchera y los asentamientos artilleros con fajinas. Se empleaban como obstáculos las empalizadas y para protegerse de las vistas del enemigo o de los fuegos, blindas, manteletes, espaldas, etc. En los ríos y corrientes de agua se construían flotas y diques. Había medios para escalar murallas, obstruir un paso, arrastrar o izar material pesado, etc.

Podemos ver en el "Sitio y toma de Alguaire" (2) trincheras en zig-zag, aunque representadas de forma algo infantil desde donde disparan, protegidos, unos soldados, o en el cuadro de la colección de los hermanos Cuesta (40) en donde se aprecia el aprovechamiento del terreno. En la mayoría de los lienzos del Patrimonio Nacional destacan sobre todo los asentamientos artilleros protegidos por cestones y fajinas, como en los del "Cerco" (413) y la "Batalla de Maastricht" (412) en donde se ven también parapetos

desde los que disparan sus mosquetes los soldados. Unos soldados disparan sus arcabuces desde un parapeto con estacas, en uno de los cuadros de batalla "terrestre" (151) de Juan de Toledo del Museo del Prado, que lleva el nº 2775.

Uno de los muchos sitios que se dieron en el siglo XVII fue el que Ambrosio Spínola, en 1605, mandó establecer al Conde de Bouquoi contra Wachtendock, guarnecida por 1.300 infantes, muy bien artillada y fortificada ¹⁵⁸¹. Sobre este sitio había un cuadro en el palacio del Buen Retiro y existe un lienzo en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas ¹⁵⁸².

Material de sitio

Los cestones eran "cilindros sin base o fondo, tejido con ramaje, de dimensiones varias, y que, relleno de tierra, sirve en fortificación..." ¹⁵⁸³. Según Lechuga se hacían en un círculo de 6 "pies" de diámetro, elevándose "16 pasos gruesos" y se tejían arriba. Se aseguraban con dos estacas en forma de cruz,

llenándolo todos de tierra ¹⁵⁸⁴. Por lo general tenían de 1,5 a 2 metros de circunferencia y de 1,80 a 2,80 de altura, a veces con estructura de estacas de 25 centímetros de grosor y entrelazadas con mimbre ¹⁵⁸⁵. Las estacas se clavaban en tierra al menos 25 centímetros y la tierra se aprisionaba fuertemente con un mazo.

Grandes cestones protegen las baterías del cuadro de la colección de los hermanos Cuesta (40), en el anónimo flamenco la "Toma de Grolla" (410) o en la "Batalla de Gascona" (86) de Juan de la Corte.

La fajina es un "haz muy apretado y agarrotado por medio de una braga...". Las salchichas y los salchichones eran palabras equivalentes al aumentativo de fajina, del mismo diámetro pero "más larga que la ordinaria" ¹⁵⁸⁶, llegando a ser de hasta 4 a 6 metros. Para cortarla se utilizaban los marrazos.

Ya hemos visto las fajiras en el cuadro de Snayers, el "Sitio de Gravelinas" (546).

Para ocultar de las vistas del enemigo los movimientos propios dentro de las trincheras y para

otras necesidades se construían estacadas o empalizadas y las blindas ¹⁵⁸⁷. El elemento básico era la estaca.

La estaca es "un palo recio, que por una parte está puntiagudo para hincarse en la tierra..." ¹⁵⁸⁸. Podían ser normales y con puntas de hierro y, a veces, tenían una cabeza también de hierro para evitar que se arrancasen con facilidad ¹⁵⁸⁹. Para hincarlas en la tierra se utilizaban las "hayas" o mazos y cuando el terreno era duro se usaban diversos ingenios. Para hacer los agujeros en la tierra estaban los barrenos, los picos y las palas, diferentes para terreno duro, arena o para cortar tepes. Otros instrumentos necesarios eran martillos, hachas grandes y pequeñas, tenazas o zapas ¹⁵⁹⁰.

Las estacadas, que como dice Covarrubias, "en los reales son muy necessarias..." ¹⁵⁹¹, y eran equivalentes al término empalizada o "estacada con que se cerca el campo y se trinchea" ¹⁵⁹². Podían tener diferentes formas. Algunas eran una fila de paños de árboles rollizos que formaban parte del parapeto de tierra, sosteniendolo a modo de revestimiento. Otras

eran una fila de estacas, más o menos próximas, que formaba por sí un obstáculo independiente en lugares como el foso, caminos cubiertos para el asalto, etc
1593 .

Estacadas encontramos en el anónimo flamenco el "Sitio de la villa de Rheinberg" (421) y, dentro de corrientes de agua, en el "Sitio de la Esclusa" (407), en la parte izquierda del cuadro.

A veces eran de reducido tamaño y tenían ruedas o se podían entretejer con mimbre y servían también para ocultarse de las vistas ¹⁵⁹⁴.

La parte de la estacada que se abre o se cierra, como si de una puerta se tratara, era la "barrera". Si tenía puntas de acero clavadas hacia arriba, recibía el nombre de "atrapa o rastrillo" y, a veces, llevaba ruedas. Con tres trozos de pica unidos en forma de triángulo o abrojos de punta de hierro se hacía un buen obstáculo contra la caballería o contra la infantería en lugares de paso obligado ¹⁵⁹⁵.

Es probable que en la "Batalla" (136) de la colección del marqués de la Torreclilla, entre tres

carros situados en la parte centro-derecha del cuadro, se representen dos "barreras".

Las blindas podían ser de tela o de salchichas, sirviendo de protección las últimas, también, de los fuegos ¹⁵⁹⁶.

Quizás una blinda de fajina protege los asentamientos de las baterías que están situadas en el centro del cuadro del "Socorro de París" (419).

Había manteletes de madera para la protección de una persona o de varias. Unos adoptaban la forma de carricoche con ruedas, otros la de una escala de asalto, y los había que podían flotar ¹⁵⁹⁷.

En la parte derecha del anónimo flamenco la "Batalla de Maestricht" (412) hay un soldado protegido, probablemente, por un mantelete.

Como protección se construían, también, las "espaldas" de salchichas que se sujetaban entre "candeleros" o "leñames" y se ataban con "cuerdas hechas y muy bien torzidas de ramas de mimbres" ¹⁵⁹⁸. En ocasiones se llenaban de ladrillos. Otras veces la protección se conseguía con sacos terreros, cubiertos

con tepes o eran muros de piedra con sus aspilleras
1599 .

La "flota" tenía varios usos. Las había de maderos entrecruzados y con puntas de hierro para echar a un río contra los navíos, otras servían para pasar corrientes de agua, proteger un puente o poder alargar un dique, como la que se construyó en Ostende, que era de salchichas sobre toneles ¹⁶⁰⁰.

Cuando era necesario sitiar lugares junto al mar o cegar fosos de fortalezas, se hacía un dique improvisado, con salchichas sujetas por "maderames", cuerdas y separadas con estacas, con el fin de que no rodaran con el peso. Se podía guarnecer con artillería. En Ostende se inició la construcción de un gran dique en Bredene ¹⁶⁰¹. Se continuó levantando la obra del dique de Bredene hasta que tuvo "seis picas" de altura y con siete piezas de bronce se barrían las casa hasta los cimientos. El marqués de Spínola intentó cerrar el canal

"haciéndose por el ingeniero Targón y don
Juan de Médicis raras y extraordinarias

invenciones..." ¹⁶⁰², como una "flota".

También parece existir un dique en el "Sitio de Calais" (400), saliendo de la ciudad hacia el mar.

Con el fin de escalar una muralla o atravesar un foso se construían varios modelos de escalas, el "movimiento", "puentes de asalto", una especie de zancos con sus horquillas para apoyar los pies, etc. ¹⁶⁰³.

Ya hemos citado varios cuadros con la representación de estos medios.

Para subir o arrastrar pesos había "cricas", "cavestantes" (cabrestantes), "cabrias" y "cabrillas", que se componían de torno, "piernas", "cabeza" y "carrochas"; los "martinetes" con su "vide perpetua"; "arganos", levas, "mastes" o "guindales", con sus poleas o garruchas ¹⁶⁰⁴.

Con objeto de construir bastiones o plataformas de fajina y después de hacer provisión de los medios necesarios, se allanaba la zona y con "pisonos" se "calçaba" bien. Luego se hacía el "maderamiento" con maderos cruzados y los lugares vacíos se rellenaban de

"cespedes" de tierra o greda. Sobre ella se ponía un lecho de ramas de árboles, gavillas de sarmiento o fajinas de mimbre y otro en sentido contrario. Después se echaban tres lechos de céspedes de tierra con hierva y se hincaban estacas repitiéndose la operación varias veces hasta alcanzar la altura deseada ¹⁶⁰⁵.

Estos bastiones o plataformas se pueden observar en multitud de cuadros como la "Batalla de Maestricht" (412), el "Sitio de Grave" (409) o la "Batalla junto a una fortaleza" (163) del Patrimonio Nacional, obra de Juan de Toledo.

Para el transporte de tierra y otros materiales se empleaban carretillas o "bancos", angarillas, "bruetas" o cestas ¹⁶⁰⁶.

Material de paso de corrientes de agua

La forma más simple de cruzar una corriente de agua que era, en aquellos tiempo, un empresa muy difícil, si, además, había que hacerlo en fuerza frente al enemigo, era utilizar un puente ¹⁶⁰⁷.

En primer lugar, había que tener en cuenta la anchura y fuerza de la corriente. Luego, si el puente iba a ser permanente o de circunstancias. También se debía considerar si era sólo para gente de a pie, de a caballo o incluso para artillería. Por último, si las riberas eran peñascosas o de arena y llanas y si se podía o no vadear. Si era vadeable se podían hincar estacas y, en caso contrario, se utilizaban barcas o almadías ¹⁶⁰⁸.

En el caso de que fuera necesario construir un puente de tipo móvil se solían llevar en el tren de impedimenta diversos ingenios, especialmente pontones, que entonces era "voz genérica para designar apoyo flotante de un puente militar" ¹⁶⁰⁹.

Los puentes más corrientes eran los de barcas, los de toneles, llamados "tímpanos" y los de cuerdas que no tocaban el agua, para riberas altas. Los de barcas tenían dos cadenas, cuerdas de cáñamo y gumenas gruesas, a las que se añadían barandas de cuerda. Se amarraban con estacas y se aseguraban con anclas. A veces, las barcas se llevaban en el tren de impedimenta

en trozos portátiles. Las de toneles tenían un armazón de madera y se solían añadir cueros de vaca o cabrón hinchados. Por último los de cuerdas, que servían para el paso de la infantería, se construían con dos gumenas de cáñamo, atadas entre dos estacas y entre ellas se tejían mimbres gruesos y en tejido espeso o se ponían travesaños de madera. Se terminaba con dos cuerdas que hacían las veces de barandas ¹⁶¹⁰.

Puentes de barcas se ven en los anónimos flamencos de la "Batalla de Maestricht" (412), el "Cerco de Maestricht" (413), el "Socorro de París" (417), el "Sitio de Amiens" (395), el "Sitio de Grolla" (410) o el "Sitio de Rheinberg" (421).

El puente móvil o de asalto se sujetaba a la orilla en un lugar apropiado, con cuerdas y cables y, anclándolo firmemente, se echaba aguas abajo. La corriente lo transportaba, haciéndolo pivotar, alrededor del ancla con que se había sujetado a la orilla, hasta que tropezaba en la orilla opuesta. Entonces se anclaba en ésta última. Otros sistemas utilizaban troncos sobre los que se echaba el puente o,

también, una vez construido en la orilla, se iba echando al otro lado de la corriente por medio de poleas. Los había articulables, con ruedas, con torno, para arrastrar unas plataformas entre dos vigas, etc. A veces estaban hechos de tela o cañamazo ¹⁶¹¹.

También se podían hacer puentes fijos sobre estacas hincadas en el fondo del río o con "canaletes" con un tablado debajo, cuando el fondo no permitiera clavar estacas, con la posibilidad de poner, en el tablado situado en medio del canaleta, piedras o arena para que, con el peso, se hincaran las estacas del mismo ¹⁶¹².

Quizás, en la parte izquierda del "Sitio de la Esclusa" (407), se esté tirando un puente móvil o construyendo uno sobre "canaletes".

Otra de las formas de pasar una corriente de agua eran las almadías o trasbordadores, sobre todo si la corriente era muy fuerte. Fundamentalmente eran de dos tipos, el trasbordador de cable y el flotante. El primero usaba un grueso cable tensado que cruzaba el río y una batea atada a él, que por medio de poleas y

dos cuerdas de diferentes longitudes permitían a la batea ser dirigida diagonalmente a través de la corriente. De esta forma la batea siempre era empujada por la corriente hacia la orilla opuesta. El sistema de trasbordador flotante consistía en un ancho bote o gabarra que se anclaba firmemente en la mitad de la corriente y una cuerda se arriaba de él, río abajo, con una batea al final, dirigida sesgadamente. Como en el caso anterior, la corriente empujaba al trasbordador al otro lado ¹⁶¹³. De este tipo fue el utilizado por el capitán don Pedro Jerónimo Carro en el Sena, en 1592, para pasar el ejército que dirigía el duque de Parma después de conquistar Caudebec, cuando el futuro Enrique IV se aproximaba y amenazaba con encerrarlo en el ángulo que forma el río al desembocar ¹⁶¹⁴.

En el "Sitio de la villa de Rheinberg" (421) varios soldados pasan utilizando grandes pontones.

Cuando la única solución era vadear el río, la infantería tenía más dificultades que la caballería y, si no sabían nadar utilizaban cañas, juncos o vejigas de animal hinchadas ¹⁶¹⁵.

En la "Toma de Grolla" (410) hay dos cuerpos flotando en el foso que rodea la plaza, aunque bien pudieran ser cadáveres. En el "Sitio de la villa de Rheinberg" (421) varios soldados nadan junto a un puente de barcas destruido.

Existían multitud de ingenios para echar en la corriente y aprovechando su fuerza (algunos se armaban con puntas y daban vueltas como un molino), desbaratar puentes de circunstancias o proteger el propio ¹⁶¹⁶.

También estaban los "brulotes". Para prohibir el abastecimiento de Amberes desde Zelanda por el río Escalda, el duque de Parma había mandado construir un puente de barcas protegido, por delante y por detrás, por dos líneas de barcas con palos terminados en puntas de hierro y flanqueado por dos "castillos" con artillería. Para destruir dichos puentes los enemigos emplearon brulotes, "ciertos navíos artificiales llenos de fuego determinado, que dentro de tanto tiempo se enciende..." ¹⁶¹⁷. Uno de los citados navíos era de alto bordo y de más de ochocientas toneladas ¹⁶¹⁸. Dejando diversos agujeros para atacar y embutir la

pólvora, pusieron encima unos tablones ¹⁶¹⁹. Y por si fallaba, el relojero Bory, había ideado un sistema por el que, al cabo del tiempo prefijado, un reloj prendiese la mina por medio de un pedernal. Para que las naves siguieran el sinuoso curso del río, el ingenioso inventor utilizó una sábana muy grande a guisa de vela, pero en parte sumergida.

Para las operaciones que había que hacer bajo el agua se empleaban buzos, como se puede observar en algunos libros de la época ¹⁶²⁰. En el encuentro que tuvo Alvaro de Bazán con la armada holandesa junto a la isla Tercera, la nave almirante enemiga se fue a pique y se quiso rescatar su artillería utilizando buzos ¹⁶²¹.

Fuegos artificiales

La pólvora era el elemento básico para elaborar todos los "fuegos artificiales". Para "estampar" la pólvora había dos procedimientos. Uno era el sistema de "pilones", que se llamaba así porque se hacía con una

especie de grandes almireces de bronce para triturar los ingredientes. La mezcla se hacía vertiendo sobre el salitre disuelto el azufre y el carbón mezclados, se calentaba y después de enfriarse de nuevo se llevaba a los pilones, donde se trituraba y se humedecía con agua, vinagre, orina o sangre de cabrito y, por último, se batía durante seis horas. El otro procedimiento o sistema de "muelas" tenía una técnica parecida y utilizaba un molino de aceitunas ¹⁶²². El graneo, según Lechuga, era de seis partes de salitre por una de carbón y una de azufre.

En la parte derecha del cuadro la "Batalla de Maestricht" (412) varios artilleros preparan las cargas y junto a ellos hay varios barriles de pólvora. Toneles y bolaños amontonados se ven en el "Cerco de Maestricht" (413), el "Sitio del Grave" (409), el de Rheinberg (421) o el "Socorro de París" (419).

El mismo autor citado más arriba divide en dos grandes clases los fuegos artificiales, de guerra y de fiestas ¹⁶²³. Los primeros, que son los que interesan a nuestro propósito, podían ser, según Collado, "balas

simples", que solo servían para iluminar; "balas compuestas" que tenían la finalidad de defender un asalto, quemar fajinas, puentes y navíos, y "balas armadas", que al explosionar disparaban balas de plomo, dados de hierro, etc. ¹⁶²⁴. Podíamos dividirlos según la terminología actual en explosivos y de metralla, incendiarios y de iluminación, sin contar los asfixiantes, de humo, etc.

Las bombas, propiamente dichas, eran de hierro y se montaban dentro de un barril o cilindro de madera, reforzado con bandas de hierro. Se cargaba por medio de una "pipa" o "busca" donde se metía un cohete para dar fuego. El barril se podía envolver en estopa o cañamazo, atado con cuerda y después se metía en una caldera llena de pez o brea caliente. Contra personal se preparaban toneles o barriles cargados de pólvora, abrojos de hierro y balas de arcabuz o mosquete. El tonel iba guarnecido con cercos de hierro con un barrilillo de pólvora dentro, con su pipa y un cohete para darle fuego o un petardo con su salchicha. En vez de tonel se empleaban las "cechas" que tenían la misma

forma tronco-cónica del petardo y se fortalecían con cercos de hierro, si eran de madera, siendo a veces de bronce. Se cargaban de la misma forma que los toneles. Otras veces tenían la forma de un cañón de madera con cercos de hierro y se enterraban debajo tierra, en las zonas de posible paso del enemigo ¹⁶²⁵.

Otro ingenio era el "pote de fuego artificial" que se arrojaba con una especie de catapulta y se cargaba con balas de arcabuz, abrojos de puntas de hierro o granadas pequeñas de bronce. A veces, se hacían para quemar ¹⁶²⁶. Con idéntico fin pero para arrojar con la mano o arcos, se hacían balas o flechas y, en algunas ocasiones, en forma de hacha con objeto de clavarla en los costados de un navío ¹⁶²⁷.

Las granadas, que solían ser de metal, tenían cargas de arcabuz y, a veces, se guarnecían con puntas de hierro o balas enramadas. Tenían forma esférica, ovoide o cilíndrica. Se podían disparar con artillería o con la mano y explosionaban cuando tocaban tierra ¹⁶²⁸.

Además, había un sinfín de otros ingenios

semejantes, como cajas reforzadas con barras de hierro, con varios petardos dentro y sus pipas y mechas respectivas; mazas y trompas de fuego artificial; éstas últimas de forma cilíndrica y con cercos de hierro, terminaba en un mango y servían para defender un asalto¹⁶²⁹; caballos de Frisia con puntas de hierro y explosivos, etc.¹⁶³⁰.

Haciendo las veces de trompas de fuego estan, probablemente, los carros de la "Batalla" (136) del marqués de la Torrezilla de los que se ve salir fuego.

Las "balas de fuego terminado" o "fuego a tiempo", explosionaban después de un tiempo determinado por el creador, valiéndose de una mecha, "que si era buena, no puede quemar más de un palmo de vara por hora". También con una especie de "despertador de la noche, que dispara un resurte, y toca un pedernal, y saca fuego, y dalo a la mistura del saquillo..."¹⁶³¹.

El petardo se utilizaba para la destrucción de puertas y rastrillos y era montado sobre una plancha de "maderame" con el fin de poderse colgar sobre la puerta. El petardo tenía en la boca un tapa sujeta con

un paño y cuerdas bajo la cual había una tapa de cera y una estopa. Se rellenaba con pólvora apretada, bañándola con aguardiente con "4 o más onzas de azoque repartido en papeles". Lateralmente tenía un asa y el fondo o culata un orificio llamado "fogón" ¹⁶³². Si era necesario salvar un foso se empleaba una escala portátil ¹⁶³³. A veces, se utilizaban almireces en forma de campanas de diferentes "grandezas con polvora apretada.." ¹⁶³⁴.

Como fuegos artificiales de iluminación o para quemar estaban las "guirnaldas" o "cercos" que se cubrían de estopa y se tiraban con un palo. A veces se unían varios de ellos, en forma de gran cilindro, que iluminaba por la noche durante mucho tiempo. Otras veces y para echar en un foso, se utilizaba simplemente un mazo de cuerdas viejas, untadas de brea y alquitrán, toneles, potes sujetos con un mástil, faroles con "turques", etc. ¹⁶³⁵.

Minas y contraminas

Las minas desempeñaban una función importante en la guerra de sitio. Por ello, desde tiempos de paz, las fortalezas creaban una red de galerías, revestidas de mampostería, con sus ramificaciones, dispuestas para descubrir por medio de escuchas y con un tambor como amplificador de resonancia, la actividad del enemigo y, así, poder contraminar sus trabajos de zapa.

Las minas se comenzaban por una galería para la entrada al "camino de la zapa", mediante el empleo de caballetes, que luego se cubrían con tablones de madera¹⁶³⁶. A veces, era cubierta de hoja de lata para defenderse de los fuegos artificiales y llevaban ruedas¹⁶³⁷. Otras veces se cubrían de zarzos y se reforzaban con terraplén¹⁶³⁸. Se construían, también, ingenios que permitían llegar a la "zapa", a prueba de mosquete o arcabuz, con protección de salchichas¹⁶³⁹, o para pasar un foso se construía una galería sobre toneles¹⁶⁴⁰.

El camino de la zapa se encofraba. Se arrastraba la madera bajo tierra utilizando unos ganchos unidos a una cuerda. Para transportar los barriles de pólvora,

se empleaban unas angarillas y para remover la tierra, grandes cestones o una especie de trineos ¹⁶⁴¹. Con el fin de iluminar las galerías se usaban lámparas de sebo ¹⁶⁴². Al final se preparaba la cámara de explosión u hornillo, que, en algunas ocasiones se construían de ladrillos en forma de media naranja, dentro del cual se cargaba con petardos y se daba fuego con una mecha. En dibujos de la época se aprecia como se coloca un "cofre" en la esquina de un baluarte ¹⁶⁴³.

Había zapas que tenían forma de horquilla, de serpentín o de asta de ciervo ¹⁶⁴⁴.

Las herramientas utilizadas eran, por lo general, de mango corto, para trabajos en espacios reducidos. Se emplean "pies de cabra", palancas, palas, sacos, barrilillos de pólvora, mechas, carretillas, picos, rastrillos, barrenas, mazos, sierras, escoplos, zapas, etc. ¹⁶⁴⁵.

Una mina hace saltar uno de los torreones de las murallas en la "Batalla de Maestricht" (412) o uno de los baluartes en la "Batalla en las cercanías de Ardres" (397).

Por su parte el enemigo buscaba la zapa contraria y contraminaba, para poder destruirla antes de que llegara a su objetivo. El barrenó servía para "buscar y gastar" las minas ¹⁶⁴⁶.

ARMAMENTO Y MUNICIONES

Armamento ofensivo

Los soldados de los tercios españoles recibían sus armas de los depósitos del gobierno en Milán o de los muchos armeros repartidos por Lombardía y los Países Bajos ¹⁶⁴⁷.

Todo infante debía llevar una espada con su correspondiente aderezo ¹⁶⁴⁸ y, según la especialidad, la pica o el arma de fuego. Esta era, al principio, el arcabuz ¹⁶⁴⁹, luego pasó a ser el mosquete con su horquilla. Los sargentos solían llevar, como distintivo de su rango, una alabarda o partesana ¹⁶⁵⁰.

Los hombres de armas, al principio, llevaban lanza, espada ¹⁶⁵¹ y daga. En la Guerra de los Treinta

Años las dos clases de caballería regular estaba formada por los coraceros ¹⁶⁵² y los arcabuceros o dragones ¹⁶⁵³. Los primeros, que empiezan utilizando la lanza y, en tiempos de Felipe IV, utilizan pistolete o tercerolas. Los ultimos, eran verdaderamente arcabuceros o mosqueteros a caballo. También había una caballería irregular o ligera, armados al estilo turco ¹⁶⁵⁴, de los cuales los que iban a vanguardia solían usar una carabina ¹⁶⁵⁵ y los demás, la espada o un sable ancho, corto y corvo llamado alfanje ¹⁶⁵⁶.

Un combate entre coraceros es el motivo que preside la "Batalla en las cercanías de Bolduque" (398). Un dragón figura en el ángulo izquierdo del "Sitio de Cambrai" (403). Aparte de los turcos que aparecen en el cuadro de Juan de la Corte "Retirada de los turcos de Viena" (88), van vestidos de "turcos", por ejemplo, los vencidos de los lienzos de Lucas Jordán, la "Toma de una plaza fuerte" (732) y la "Huida del ejército árabe" (726).

Los oficiales llevaban armas y armaduras más ricas y, los oficiales superiores ostentaban, en ocasiones,

verdaderas obras de arte, grabadas, repujadas o damasquinadas ¹⁶⁵⁷.

La espada era, como hemos dicho, el arma de todos los soldados y la que mayor encarnaba, como símbolo, las virtudes del guerrero. Debía ser buena y no demasiado cortante. Los italianos demostraron que la punta de la espada era superior al filo en la esgrima. Su longitud debía permitir desenvainarla fácilmente y, por eso, no convenía que excediera más allá de los 95 cm. Sin embargo, las espadas mata-amigos o de "más de la marca" ¹⁶⁵⁸, que llevaban algunos soldados, tenían ventaja en los duelos ¹⁶⁵⁹. También había "espadas negras", que eran de hierro, sin lustre, ni corte, con un botón en la punta ¹⁶⁶⁰, etc.

En España, a mediados del siglo XV, había nacido en la empuñadura dos patillas conocidas en la terminología francesa como "pas d'âne", que protegía la mano, y al principio del siglo XVI dos pitones. Poco a poco se van a ir añadiendo anillos sobre el arriaz. En el segundo tercio las espadas españolas inauguran la moda de lazos acestados cada vez más complicados, que

luego, en el segundo y tercer tercio del siglo siguiente, se simplifican y adquieren una gran elegancia. En este siglo último, si en la Europa central prevalecen las empuñaduras de lazo, en España e Italia serán más usadas las de taza y las formadas por dos conchas que se unen por los laterales mediante lazos ¹⁶⁶¹.

La austeridad de la Corte de los Austrias españoles, influye en la estética del vestido y también en la decoración de la espada. En el siglo XVI rara vez se encuentran guarniciones renacentistas, tan caras a los italianos. En el siglo XVII preponderará el estilo barroco a la manera española con calados y filigranas en las tazas (técnicas descendientes de los artesanos árabes), nutriéndose de la extraordinaria producción española, casi exclusivamente ¹⁶⁶². A partir de mediados de siglo la influencia francesa se deja sentir y es más frecuente el uso de dorados y plateados ¹⁶⁶³. Las espadas de los nobles estaban bellamente trabajadas por los maestros espaderos y las mejores hojas de este período se hacían en Toledo.

Hermosas espadas de lazo llevan la mayoría de los protagonistas de los cuadros del Salón de Reinos, como es el caso de los lienzos de Carducho, Pereda, Zurbarán o Castello. En la "Rendición de Juliers" (104) el gobernador Pitham ostenta una espada en forma de lazos acestados. Uno de los soldados que corre a la izquierda del cuadro de Cajés (73), en segundo término porta espada de conchas. En la "Rendición de Juliers" (104), la espada del vencido parece de taza "alaveada". Espadas de taza encontramos en la "Batalla de caballería" (163) de Juan de Toledo, del Palacio de Oriente, en el soldado del centro y en una "Batalla" (118) de Esteban March, de Valencia, en el caballero en primer término. También se pueden observar espadas orientales como el "yatagán" o el "kiliç" en cuadros de Lucas Jordán. Hay representaciones anacrónicas de espadas como la "gótica" de Sandoval en la "Toma de Antequera" (76).

A partir de 1650 la espada degeneró paulatinamente en su uso bélico y pasó a ser ornamento de la indumentaria. La aparición de la bayoneta, a principios

del siglo XVIII, hará innecesaria la espada para la infantería, que quedará como arma de oficial y espadín ¹⁶⁶⁴ cortesano.

También se utilizaba la "daga de mano izquierda" ¹⁶⁶⁵, siempre a juego con el diseño de la espada y como complemento de la esgrima de espada. En el primer tercio del siglo XVII aparece en España la denominada de vela que suele llevar el rompepuntas ¹⁶⁶⁶.

Con una daga de mano izquierda remata a su enemigo un soldado en el primer término de la "Victoria de Fleurus" (77) y otra lleva, a su espalda, el alabardero de la Señoría de Génova en el "Socorro de Génova" (145) de Pereda.

Para portar la espada, la daga y otros pertrechos del equipo del soldado se ceñía a la cintura el "talabarte" ¹⁶⁶⁷ o "tahalí" ¹⁶⁶⁸, de donde pendía la vaina o tiros en que se colocaba la espada.

La pica de los tercios tenía 26 palmos que vienen a ser, aproximadamente, 5 metros y medio. Eran por lo general de madera de fresno y la punta iba protegida por una funda ¹⁶⁶⁹.

Además de en "Las Lanzas" (136), vemos las famosas picas de la infantería española ¹⁶⁷⁰ en cuadros como la "Rendición de Juliers" (104) o el "Sitio de Grave" (409).

El tercio embarcado utilizaba medias picas ¹⁶⁷¹, con las puntas untadas de sebo, para impedir que las sujetara el enemigo, y con un hierro transversal para limitar la penetración en el cuerpo. Las "picas secas" utilizaban un arma más ligera. En "Las Lanzas" (186) tenemos ese tipo de picas más cortas, en manos de los holandeses.

La caballería llevaba lanzas pesadas de guerra con el hierro en forma de hoja, puntiaguda y cortante ¹⁶⁷², como las que llevan los caballeros de la "Toma de Brisach" (105) que siguen al Duque de Feria, la que porta el escudero del mismo personaje en el "Socorro de Constanza" (75) o con las que combaten los caballeros de primer término del "Sitio de Yuri" (423). También podían llevar lanzones ¹⁶⁷³ que eran de menor tamaño.

Como dijimos los Sargentos solían llevar la alabarda o partesana. La primera se puede ver, por

ejemplo, en la "Batalla de Maestricht" (412) y en "El sitio de Calais" (448) en el ángulo inferior derecho, en la "Recuperación de la isla de San Cristóbal" (80), y sobre todo en la guardia de la Señoría de Génova en el cuadro de Pereda (145). La alabarda tiene el hierro modelado como una gran hacha, con cortante paralelo al mango y formando en la parte superior una larga cúspide en eje con el asta de madera y de una longitud de alrededor de dos metros ¹⁶⁷⁴.

La partesana tiene una hoja larga, y termina en la base con dos aletas puntiagudas o en forma de media luna. Los capitanes llevaban como insignia la jineta ¹⁶⁷⁵, pica corta con el hierro dorado y una borla como guarnición o protección para la mano ¹⁶⁷⁶, que contemplamos en los dos capitanes en el centro del cuadro de la "Batalla en las cercanías de Ardres" (397), como también, en el que aparece siguiendo inmediatamente al Duque de Feria en la "Toma de Brisach" (105) o el que recibe las órdenes de don Juan José de Austria en la "Sorpresa de una plaza fuerte durante la noche" (616).

En cuadros que presentan combatientes turcos se ven armas como el arco, de pequeño tamaño y silueta muy característica y la lanza corta o la azagaya, arma arrojadiza, como podemos comprobar en el "Combate entre turcos y cristianos" (707), de Falcone, o en el atribuido a Courtois (119) del Patrimonio Nacional. En la "Batalla" (435) atribuida a Tempesta del Patrimonio Nacional se puede observar en el ángulo inferior derecha un carcax que lleva al hombro un guerrero turco.

El arma de fuego de la infantería era el arcabuz, al principio, y luego el mosquete, que si era muy pesado en vez de apoyarse en el hombro necesitaba una horquilla. La forma de los mismos era diferente de acuerdo al país donde se fabricaba y había diferencias importantes entre las armas hechas en España, Alemania, Francia o Inglaterra ¹⁶⁷⁷.

Se pueden ver cureñas de arcabuces de mecha, alemanas del siglo XVI, probablemente de nogal con incrustaciones de cuerno de ciervo ¹⁶⁷⁸, en el ángulo inferior izquierdo de la "Batalla en las cercanías de

Nimega" (416) ¹⁶⁷⁹. En cambio se parecen más a las inglesas de principios del XVII, las que portan los soldados del ángulo inferior derecha en el "Sitio de Grave" (409) ¹⁶⁸⁰. La cureña del arma que lleva el soldado de primer plano de la "Toma de Túnez" (731) de Lucas Jordán recuerda las francesas que se usaron hacia 1675 ¹⁶⁸¹.

Al principio se usaba el arcabuz o el mosquete de mecha con un serpentín que sujetaba la mecha y por medio de un apéndice la atraía al polvorín. Posteriormente se impondrá la llave de rueda y la mecha se sustituye por la pirita sulfurosa que produce chispas por el rozamiento con la "rueda", comunicando el fuego al polvorín. Por romperse con facilidad la pirita, subsistieron durante un tiempo las dos llaves ¹⁶⁸². Habrá varias clases de llaves de chispa, como la de "snaphance", la francesa, o la española ¹⁶⁸³. Ya a finales del siglo XVII se empleará corrientemente en España la llave "a la española" o de "miguelete" que, sin embargo, se menciona por primera vez en 1580. A comienzos del siguiente se declara obligatorio el fusil

¹⁶⁸⁴, el cual, seguramente, se empleó en la "Batalla de Almansa" (740).

Arcabuces o mosquetes de mecha son los que llevan al hombro la compañía que marcha en la parte inferior de la "Recuperación de la isla de San Cristóbal" (80) o, en la de Puerto Rico (73), el soldado que sigue al Duque de Feria en la "Toma de Brisach" (105) y, por la forma de la cureña, españoles ¹⁶⁸⁵. En la "Victoria de Fleurus" (77), a la altura de los brazos del caballo en corbeta, dos facciones se enfrentan disparando sus mosquetes apoyados en la horquilla, que también contemplamos en la "Batalla de caballería" (163) de Juan de Toledo en el Palacio de Oriente o en la "Batalla" (63) del Museo del Ejército. En la "Batalla" (152), también, de Juan de Toledo del Museo del Prado, los jinetes parecen disparar con pistolas de rueda. De chispa, en cambio, parecen ser las carabinas y pistolas con que van armados los jinetes de la "Batalla" (625) de Vrancx del Museo de Sevilla.

Para llevar todos los accesorios necesarios para el arma de fuego se usaba un bandolera conocida bajo el

nombre de los "doce apóstoles", por soportar doce cargas de pólvora. De ella colgaban también el "frasco de pólvora", con una reserva de pólvora, el "frasquillo", en el que llevaba el polvorín ¹⁶⁸⁶, mecha o "cuerda" ¹⁶⁸⁷, aceitera, rascador, un extractor de balas y el "esquero", bolsa de cuero que contenía yesca y pedernal. Las 25 balas, que eran de plomo, las llevaba en otra bolsa de cuero colgada del cuello o en un morral ¹⁶⁸⁸.

Los "doce apóstoles" aparecen en los soldados de primer término de cuadros de Snayers como la "Toma de Saint-Venant" (551) o el "Socorro de Saint Omer" (550). También los representa Vrancx en una de sus "Batalla" (624) del Museo de Sevilla. En la "Batalla en al cercanías de Nimega" (416) un soldado de espaldas, en primer término a la izquierda, deja ver el polvorín y los demás accesorios, mientras ataca su mosquete con la baqueta.

Cada soldado tenía un molde para fundir y fabricar sus propias municiones ¹⁶⁸⁹.

Las armas de fuego de la caballería podía ser el

arcabuz ¹⁶⁹⁰ o los pistoletas ¹⁶⁹¹, como en el anónimo flamenco la "Batalla cerca de Bolduque" (398).

En la "Batalla en las cercanías de Bolduque" (398) los pistoletas con que combaten los jinetes tienen la cureña de principios del siglo XVII ¹⁶⁹², la que lleva el protagonista del "Sitio de Amiens" (395) se parece a las de los Países Bajos de hacia 1620 ¹⁶⁹³ y, la del jinete de primer término del "Sitio de Cambrai" (403), alemana de finales de siglo ¹⁶⁹⁴. La cureña de la pistola que enfunda el Duque de Alba en la "Prisión del Elector de Sajonia" (730) de Lucas Jordán se parece también a las francesas de alrededor de 1668 ¹⁶⁹⁵.

Armamento defensivo

La armadura se adaptaba a las formas que imponía la moda del momento. Los petos copiaban las formas del colete. Solía tener en medio una arista que con el tiempo va adquiriendo un perfil diverso. De esta forma encontramos petos redondeados suavemente, abombados, ovalados "de saco" o los llamados de "pecho de pichón".

La misma influencia la encontramos en los espaldares. Peto y espaldar formaban la coraza ¹⁶⁹⁶. La armadura de placas, en sentido estricto, alcanza su definición hacia 1400 ¹⁶⁹⁷, pero ya en el segundo cuarto del siglo XVII se suele usar sólo la media armadura y poco a poco se van desprendiendo de ella los hombres de armas y los coraceros. La caballería ligera y los arcabuceros a caballo suelen usar el colete de ante y una celada borgoñona o el almete de "cola de langosta" de tipo oriental.

En la "Toma de Antequera" (76) el Infante Don Fernando lleva una armadura ecuestre y sobre ella un tabardo ¹⁶⁹⁸. Armadura completa y barda pesada para el caballo usa el general en la "Batalla de Gascona" (86) de Juan de la Corte. En los dos cuadros que se refieren a Maestricht (412) y (413) como en la "Batalla en las cercanías de Bolduque" (398) y en muchos otros del Patrimonio Nacional los caballeros usan una especie de sobrevesta. En casi todos los cuadros del Salón de Reinos los protagonistas llevan media armadura y algunos usan ya sólo la cuera, como protección. En el

"Socorro de Genova" (145) se puede observar junto al dux, cubierto de un suntuoso manto rojo, al almirante español, vestido con una soberbia media armadura de tipo milanés ¹⁶⁹⁹, que según el Sr. Florit, director de la Real Armería a principios de siglo, "tiene en ella conocido modelo" ¹⁷⁰⁰. En "Las Lanzas" (186) Spínola lleva armadura pavonada y damasquinada en oro ¹⁷⁰¹, reflejando el sol, que para Sentenach es la que vestía el rey en Fraga ¹⁷⁰², y con la banda carmesí. En el "Socorro a Constanza" (75) aparece, en primer término, el Duque de Feria acercándose a Constanza, con "media armadura blanca, bota alta y chambergo blanco; valona tiesa trasparente" ¹⁷⁰³. Snayers, que trabaja hacia mitad del siglo, prácticamente, no representa ya ningún tipo de armadura de placas.

Las escarcelas eran la protección de launas articuladas, sujetas al volante de la coraza para defensa de la parte alta de los muslos ¹⁷⁰⁴.

Los guardabrazos cubrían el hombro y parte superior del brazo. El resto de éste lo defendía el brazal compuesta, normalmente, de tres piezas, una para

la parte superior, el codal y el avambrazo. Las manoplas pronto desaparecieron en beneficio de los guantes del cuero ¹⁷⁰⁵.

La celada, la borgoñota y el almete en seguida cedieron su lugar, como protección de la cabeza, al morrión y el capacete. El primero se utilizó desde el segundo decenio del siglo XVI hasta por lo menos el primer cuarto del siglo siguiente. Tenía la forma redondeada o cónica y la calva remataba en una cresta casi cortante y ala continua, akarquillada y en punta por delante y por detrás. El capacete con su calva redondeada y casi siempre apuntada en medio llevaba el ala caída y, a veces, terminaba con una punta en la cima ¹⁷⁰⁶.

El paje del "Socorro de Génova" (145) lleva en sus manos una magnífica celada. También usan celadas los caballeros que acompañan al duque de Ferra tanto en los cuadros de Carducho como en el de Leonardo. Capacetes se ven en el primer término de la "Victoria de Fleurus" (77) y en algunos soldados del lienzo de Cajés.

Como arma defensiva, se empleaba al esgrimir la

espada, la rodela o el broquel, pequeños escudos de forma redondeada ¹⁷⁰⁷. También había adargas ¹⁷⁰⁸ y otras clases de escudos ¹⁷⁰⁹.

Una maravillosa rodela, digna de los Negroli, sostiene el jinete en primer término de "La retirada de los sarracenos del convento de Asís" (184), obra de Valdés Leal.

El piquero tenía, al principio, como armas defensivas peto, espaldar, escarcelas, brazales, guardabrazos, manoplas y celada o morrión, normalmente bruñidas, para deslumbrar al enemigo. De esta forma eran conocidos bajo el nombre de "coseletes" ¹⁷¹⁰. Pero, poco a poco, se fueron desprendiendo de tales piezas que les entorpecían los movimientos, y al principio del siglo XVII solamente algunos piqueros conservaban una parte de la armadura, terminando por conservar únicamente la protección de la cabeza, llamándose entonces "picas secas". Los arcabuceros solo se protegían con la celada o morrión ¹⁷¹¹.

En la "Batalla en las cercanías de Bolduque" (398), en el primer plano, podemos contemplar los

coseletes, mientras los mosqueteros no llevan más que la cuera y un morrión o capacete como defensa. Los piqueros de la "Toma de Grolla" (410) se protegen con guardabrazos y gola y por tanto usarían peto, aunque no espaldar. En el "Sitio de Calais" (448) ya no llevan armadura de ninguna clase a no ser la de cabeza. Tampoco la llevan la inmensa mayoría de los infantes que se representan en los lienzos del Salón de Reinos.

Un compendio de todo el armamento nos presenta Brueghel en su "Alegoría de la guerra" (887). Partiendo del ángulo inferior izquierdo se ven, entre otras cosas, una armadura completa, un cañón con los bolaños, el barrilillo de pólvora, la cuchara, atacador y lanada, diversas piezas de armadura desperdigadas por tierra, dos manguales cruzados, arcos, flechas, un carcax o aljaba, un martillo de armas situado ya en el ángulo inferior derecho, espuelas y diversos medios utilizados en fortificación. Encima de una mesa hay una celada y unas manoplas y junto a una pared una espada, lanzas, un par de pistolas y un mortero. Un martillo de armas tiene también un soldado polaco (?) en la

"Batalla" (779) de la colección de la marquesa de los Alamos.

La artillería

El cañón tenía en la parte de la boca un primer resalte en forma anular que se llamaba joya y a lo largo del mismo, según se iba ensanchando, otros que recibían el nombre de cornices. Para su montaje en las "caxas" o cureñas tenía los muñones. Aproximadamente el último tercio, desde la última corniz hasta el "caxcabel", era la culata, en donde iba el fogón para dar fuego a la pieza y la "faja", último resalte. Según su calibre recibía el nombre de cañón, propiamente dicho, medio cañón, cuarto de cañón, culebrina, media culebrina o cuarto de culebrina. Estas piezas disparaban bolaños o pelotas ¹⁷¹² desde 40 libras, el cañón, a 5, el cuarto de culebrina. Como hemos dicho, se montaba en una "caxa" o cureña y también había carriños y carromatos para su transporte. Para mover estas piezas tan pesadas se utilizaba, frecuentemente,

la cabrilla. Otra pieza artillera era el mortero de menor longitud con respecto al calibre y que tiraba por el segundo sector. Una buena representación del mortero montado en su caja encontramos en el ángulo inferior izquierda de la "Entrada triunfal de don Juan de Austria" (615).

Para cargar las piezas y limpiarlas se utilizaban cucharas, atacadores y limpiadores o lanadas ¹⁷¹³. Para darlas fuego estaba el "botafuego" ¹⁷¹⁴.

En el cuadro de la colección de los hermanos Cuesta (40) se ve en el centro y en primer término una pieza que tiene rota una de las ruedas de la cureña y pretende ser movida por unos soldados. Junto a ella hay una cuchara y un limpiador. A la derecha de la "Batalla" (136) de la colección del marqués de la Torrecilla hay dos piezas disparando, en las cuales se aprecia la joya, en la boca de las mismas, y el cascabel, al final. Van montadas en sus cajas y dos sirvientes están dando fuego con el "botafuego". Otro artillero lleva en su mano la cuchara y en el suelo hay limpiadores y bolaños. En la "Batalla de Gascona" (86)

vemos en el suelo los atacadores de la batería que hay a la izquierda. Otro botafuego también es portado por un artillero en el "Sitio de la Esclusa" (407). en cuyo cuadro un carromato transporta un cañón, como sucede en el "Socorro de París" (419).

Como decía un tratadista de la época "estas cosas alcanzan la victoria de la más inexpugnable plaza del mundo, que son: estorbo de socorro, batería continua, resistencia á las salidas" ¹⁷¹⁵.

Vamos a considerar en primer lugar el papel de la artillería en los sitios.

El tratado de artillería citado nos ilustra en el empleo de la artillería en el asedio de "una ciudad fuerte, o otra fortaleza" ¹⁷¹⁶.

En el sitio de Maastricht, como ya hemos visto, y que se inició el 8 de marzo de 1579, de cuya acción hay dos cuadros del Patrimonio Nacional (412) y (413), Alejandro Farnesio elige como zona adecuada para asaltar y, por ello, para batir con la artillería, "desde la puerta de Bruselas hasta la torre de S. Servas, espacio de trecientos passos: y desde la misma

puerta à la mano derecha casi ciento y cincuenta passos" ¹⁷¹⁷. Delante de la puerta de Bruselas, que en los dos cuadros se ve en la parte anterior y en el centro de la ciudad, "havian levantado una maquina muy valiente, que llamavan Broquel, ó escudo de la puerta. Era un Revellin, que salía en punta de baluarte con Trinchera, y parapeto para disparar desde aquí los Defensores, con su fosso hondo de pica y media" ¹⁷¹⁸.

Alejandro para combatir esta defensa dominante, aprovechando la madera de los bosques vecinos, mandó que se hicieran

"unos muy grandes y largos cestones,... clavándoles en el suelo fuertemente con estacas; y cargándolos con terrones por de dentro, y por los lados... fueron poniendo unos sobre otros... hasta que se hizo tan gran montón, que ya no solo excedia al broquel de la puerta de Bruselas, sino que se sobreponia à los mismos de la Ciudad... "

¹⁷¹⁹.

Esta "plataforma" sobresale en la pintura de Aranjuez (412) a la derecha de Alejandro Farnesio,

mientras está en el lateral izquierdo y disparando, también, en la del Palacio de El Escorial (413). Se pueden contemplar los cestones protegiendo a los sirvientes y a estos en el acto de aplicar el "botafofo" al fogón, que al comunicar el fuego a la pólvora de la recámara, ocasiona el disparo. Las piezas son tres cañones de batir (de entre 45 y 60 libras), cuyo efecto de observa perfectamente en el cuadro de Aranjuez (412). En este también se pueden contemplar las pelotas de hierro, en el suelo y un sirviente con el "atacador". La caseta construida detrás de la explanada, seguramente serviría para proteger la pólvora de las inclemencias del tiempo. Más alejadas, y a uno y otro lado, se han plantado varias baterías haciendo brecha a la vez en los muros de la ciudad, con sus cestones, munición amontonada junto a las piezas, los barrilillos de pólvora, artilleros y ayudantes.

La infantería se lanza al asalto a través de la "batería Real", a veces con la ayuda de la acción de las minas, como se ve en el asalto a la izquierda de la ciudad. Sin embargo, como el mismo Collado advierte

"en la presa de Mastrique, donde en aquel asedio por ser mal considerada la qualidad del sitio, por haver dado demasiado tiempo al enemigo de repasarse dentro, por no ser llana la bateria, no acabada de esplanar del todo la muralla." ¹⁷²⁰.

En el "Sitio de Grave" (409), que culminó con su conquista por el Príncipe de Parma el 7 de junio de 1586, se montó al otro lado del Mosa dos castillos artillados, que se ven a derecha e izquierda batiendo las murallas, y dos culebrinas en el centro disparando seguramente para "embrocar las troneras" y desencabargar las piezas contrarias. A la izquierda y al otro lado del río, varias piezas del cuartel de Mondragón hacen fuego sobre las defensas de la ciudad ¹⁷²¹.

En el "Sitio de Cambrai" (403), que tuvo lugar entre el 14 de agosto y el 9 de octubre de 1595, se decidió que el ataque principal se daría hacia el orejón del baluarte Roberto, junto a la ciudadela que se distingue a la izquierda de la ciudad (en el cuadro). También se abrieron tricheras hacia el

rebellín de la "Nua", situado a la derecha de la puerta de "Nuestra Dama", que se destaca en el centro de la cortina. Pronto, se plantaron seis cañones para batir la puerta de "Nuestra Dama" y que se ven en el centro del cuadro, protegidos por cestones. Desde las "Horcas que llaman de la Griguería" y que se aprecian a la izquierda, encima de la torre de una iglesia (la de "San Tole"), batián cuatro piezas, a las cuales se sumaron otras catorce por parte de Don Agustín Mejía y nueve más que se plantaron frente al baluarte Roberto. Contra las defensas y para descortinar se situaron treinta piezas más. El enemigo, sin embargo, mejoró las fortificaciones del baluarte Roberto y levantó una plataforma artillada entre las puertas de "Nuestra Dama" y el Castillo de "Seles" (a la derecha en la fotografía), para proteger otros doce cañones que se habían plantado como contrabatería de los que batían al baluarte Roberto.

El 22 de Septiembre, cuando se iba a preparar el ataque con la artillería, el enemigo consiguió desencabalar nueve piezas e inutilizó la batería que

batía el Roberto.

Después que se reparó el daño, el 2 de octubre al alba, ochenta y siete piezas batían la ciudad. Se pretendía romper el orejón del baluarte Roberto y descubrir las casamatas. A las 2 de la tarde, únicamente se había roto la Puerta de "Nuestra Dama". Otras causas, sin embargo, abrieron las puertas de la ciudad ¹⁷²².

El 23 de abril de 1596 se ocupó Calais. Tenemos dos cuadros del hecho (400) y (448), los dos en el palacio de El Escorial. Don Alonso de Mendoza fue el encargado de abrir las trincheras. Se plantaron dos baterías. Una de dieciseis piezas en el "Risban", que se ve al fondo del cuadro, en el extremo del puerto. Otra de seis piezas

"desde la falta de las dunas (se ven a la derecha en el cuadro) hacia la mar y ambas a dos avian de batir un torreón y pedaço de muralla del Burgo: resuelto el Archiduque en acometer la villa por alli, por ser lo mas flaco della, y por tener todas las ofensas, por la parte mas ocasionada

para meterle el socorro" ¹⁷²³.

Abiertas las tricheras y desembocadas en el foso del baluarte, se batió el lugar el 15 de abril el amanecer y, después de derribada parte de la muralla, al anochecer. Con la marea baja se entró en el burgo, aunque el enemigo siguió resistiendo en el interior.

A los dos días una batería que había plantado Cristóbal de Lechuga, empezó a batir la villa, consiguiendo atemorizar a la población que capituló. Aún se refugió la guarnición en el castillo y se le dió seis días de plazo, que aprovecharon para hacer una media luna con dos plataformas en sus remates para colocar sendas baterías que batían las explanadas que colocaron los nuestros. El 25, al alba, se empezó a batir el castillo y, a las 2 de la tarde, se consiguió derribar todo el lienzo del baluarte y casi la casamata que lo defendía, apeandose casi todas las piezas de la contrabatería. Se pasó al asalto y el coronel de la "Barlota" se apoderó de la batería y dió muerte al gobernador.

El sitio de Ardres se inició el 4 de mayo de 1596.

Se encomendó a Don Agustín de Mejía el abrir las trincheras (en el cuadro a la izquierda). Y se consiguió sorprender al enemigo el 14 de mayo por la noche y entrar en el burgo. En los siguientes días se plantaron trece piezas en las camaradas que se ven en el cuadro (397), protegidas por una obra y cestones y otras diez contra las defensas. El 22 de mayo se habían desencabalgado casi toda la artillería enemiga y el 23 se rindió la plaza ¹⁷²⁴.

Se inicia el sitio de Rheinberg el 21 de agosto de 1606. Tenía poderosas defensas, entre otras un fuerte con cuatro caballeros al otro lado del Rhin que había construido el Príncipe de Parma. Después de conquistar las obras que rodeaban al fuerte "Schenck", se inició su asalto, que es el momento que el cuadro (421) representa a la izquierda, a pesar del fuego de las piezas que lo defendían y el coronel escocés que lo defendía mandó pegarle fuego.

También hubo que abortar los intentos de Mauricio para socorrer la plaza y las salidas de los sitiados contra los españoles que iban más adelantados, pasando

la laguna "y hecho una gran cestonada con galería, salieron à pegarles fuego, tirando muchas granadas y cargas de mosquetería..." ¹⁷²⁵. Sin embargo, salieron al paso el Marqués, el Conde de "Boquoy" y el Duque de Osuna, rechazándoles, como vemos en el primer plano, con apoyo de dos "camaradas" de dos y tres piezas. El 1º de octubre se rindieron. Se puede observar a la derecha del cuadro, perfectamente, la posición artillera: los cestones, las pelotas junto a las piezas o amontonadas al lado de la tienda, los barrilillos de pólvora, los sirvientes dando fuego a las piezas. En éstas se aprecia el cascabel, el fogón con su mecha, las asas en forma de delfín, las cornices, el collarín y el afuste.

La villa de Groenlo fue sitiada el 5 de agosto de 1606 por el Marqués de Spínola. Tanto los españoles como los italianos y borgoñones ocuparon puestos en la media luna que les cayó en suerte. Se iba cegando el foso, pero desde un casamata con cuatro piezas que les cogía de través, los de la villa disparaban saquillos de balas, de los cuales, en principio, solo podían

defenderse los nuestros con mosquetería, aunque luego se plataron dos piezas ¹⁷²⁶.

Por fin, el Maestre de Campo "San Jorge" y los borgoñones ganaron la media luna, poniendo en ella algunas piezas, que probablemente, es el hecho que representa el cuadro (410). Una camarada en primer término a la derecha y otras a la izquierda rodeando la plaza, baten las murallas y la primera ha hecho brecha suficiente para el asalto. En la misma se encuentra un artillero atacando una de las piezas y en el suelo, junto a los barrilillos, se encuentran una lanada y un atacador, además de la munición.

Según nos cuenta Céspedes ¹⁷²⁷, Enrique de Bergh había sorprendido a Jülich con 6.000 hombres y ocho cañones. Con otras cuatro piezas y 4.000 hombres, Luis de Velasco estaba encargado de vigilar a Mauricio. Será fundamentalmente el hambre lo que rendirá Jülich, pero contribuyó de manera importante la acción de una batería plantada por orden de Spínola, a mediados de enero de 1622. Sin embargo, una vez ocupada la plaza se descubrieron treinta y seis piezas de artillería, 200

toneles de pólvora y buen número de municiones.

En el cuadro de Leonardo (104) observamos, junto al lado derecho y en segundo plano, una batería o "camarada" ¹⁷²⁸, protegida por "cestones" con un "barrilillo" de pólvora, en su costado izquierdo, y en el derecho un cubo con agua y vinagre para enfriar las piezas. Junto a este último, los sirvientes de las piezas. Parece que se ha iniciado la demolición de los bastiones de Jülich más cercanos a la batería aunque las piezas parecen apuntar en otra dirección.

En el socorro de Brisach ya vimos como mandaba la artillería el conde "Juan Servellon" ¹⁷²⁹, que actuó a las ordenes del Duque en la escaramuza habida cerca de Tuttlingen, cuando la artillería estuvo haciendo fuego todo la tarde para provocar al enemigo, allí fortificado y en mayor número, a entrar en combate. En el cuadro (105) no se observa referencia alguna a la artillería, a no ser que las señales de humo que salen de los distintos reductos que rodean la plaza o en la misma plaza sean fogonazos de las piezas.

EL BUQUE

Durante los siglos XVI y XVII se llamaban bajeles¹⁷³⁰ o navíos¹⁷³¹ a una serie de buques como las naos, carracas, galeones, galeoncetes, filibotes, urcas y fragatas. Esta voz de bajel se opone progresivamente a la de galera y sus hermanas menores, galeotas, fustas y bergantines¹⁷³².

Bajeles

La nao¹⁷³³ que, al principio, era un buque de transporte, luego se habilitará para "ir de armada", fortificándolas, artillándolas y guarneciéndolas y, por último, se construirán especialmente "naos de guerra", para el combate. Dentro de su estructura nos interesa solamente lo que se puede ver ostensiblemente de su exterior en los cuadros. El casco, que en los bajeles españoles recibe el nombre de buco y cuerpo, tiene hacia proa una estructura o sobrecubierta, el castillo de proa¹⁷³⁴. Sobre la parte de popa se alzaba una

semicubierta que recibía el nombre de tolda, sobre la que se alzaba la cámara de popa destinada a la persona de mayor autoridad de la nao. El espacio comprendido entre ambos era el combés ¹⁷³⁵.

La nao, comunmente, aparejaba cuatro mástiles, palos o árboles ¹⁷³⁶, llamados de proa a popa, bauprés, tringuete ¹⁷³⁷, mayor y mesana. A veces existía un quinto, la contramesana. Los tres primeros largaban velas cuadras, mientras la mesana y la contramesana largaban velas latinas. Aparejaba cada árbol su correspondiente verga o entena ¹⁷³⁸, que era de cruz en todos, excepto en la mesana y contramesana. El árbol mayor y el trinquete tenían cofas o gavias ¹⁷³⁹ enteras y masteleros, que alargaban la longitud de los árboles. El del trinquete era llamado borriquete de proa. En la mesana y contramesana se ponían gatas que eran medias gavias y puesto de combate de arcabuceros. En la proa se fijaba también el bauprés, cuya vela se llamaba cebadera ¹⁷⁴⁰. En la verga mayor se largaba la vela mayor y en el trinquete y mesana las correspondientes. Las velas de gavia y borriquete se

largaban en los masteleros ¹⁷⁴¹.

En los cuadros holandeses y flamencos, sobre todo, se pueden apreciar toda clase de detalles, como la arboladura o la cubierta del barco español que combate con otro turco en el "Combate naval" (635) del Museo del Prado, nº 2159, o en el "Combate de españoles y turcos" (49) del Museo Naval. La parte de popa se puede observar en un cuadro de Wieringen (643) de la colección del Prado, nº 2143 y en uno de la colección Solana (47). Lo mismo sucede con autores flamencos como Ertvelt, en su "Marina con buques de guerra en combate" (491).

La carraca, que en el siglo XVI en su versión militar y en el Mediterráneo sirve como buque de apoyo, era una nave artillada, de mucho puntal y alta de arboladura. Sin embargo, por ser muy lenta y pesada y malo su gobierno, en el siglo XVII ya no cumplía con las mínimas condiciones militares ¹⁷⁴².

El galeón ¹⁷⁴³ nace de la necesidad de conjugar mayor potencia pero, a la vez, mayor velocidad y manejabilidad en los navíos de guerra. Para eso eran

precisas líneas más afinadas. El galeón es una nave manca a diferencia de la galeaza que es, teóricamente, una nave de propulsión mixta. La popa adquiere más altura que la de la nao, permitiendo dominar en el abordaje la cubierta enemiga. El artillado del galeón es potente y numeroso. Una parte está situado en la cubierta inferior y la otra bajo la protección de la tolda y el castillo. Disparaban a través de portas o portañuelas. La necesidad de aumentar la potencia de fuego hace que la artillería se distribuya en varios puentes y que las portañuelas de dispongan en ajedrezado. El aparejo es, prácticamente, el mismo del de la nao ¹⁷⁴⁴.

En la mayoría de los cuadros de batallas navales que presentamos el protagonista es, sin duda, el galeón. Vemos galeones en los cuadros de Maino (109), Cajés (73), Castello (80) y Zurbarán (195) aunque, en este último caso, hay unas galeras al principio. En el "Ataque a una ciudad marítima" (15), de la villa de Santa Clotilde en Lloret de Mar, no sólo se observan los galeones, sino que conocemos sus nombres, gracias

a un dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional¹⁷⁴⁵. Juan de Toledo los pinta con gran precisión en los detalles, aunque la mayoría de los buques que representa son galeras.

Fijándonos en un cuadro, el "Combate victorioso de D. Juan Fajardo contra una armada holandesa" (49), óleo del Museo Naval (1ª vista), descubrimos en el buco hacia proa, el castillo de proa, y hacia popa, la tolda, encima de la cual está la cámara de popa. En medio de ambas superestructuras se encuentra el combés. Cada uno de los dos galeones, que estan combatiendo, tienen tres palos. En el de la izquierda, la Capitana de don Juan Fajardo, sólo el mayor no ha sufrido daños, mientras el trinquete se encuentra ya sin mastelero y el de mesana ha sido desarbolado y su vela es arrastrada por las aguas. El enemigo sin mastelero de mesana, lleva arriada la vela de mesana, mientras larga la mayor, trinquete, borriquete y gavia. Sólo la de gavia larga la capitana española, con la imagen, probablemente, de la Virgen. En la cofas, los vigías. La artillería abre fuego a través de las portañuelas.

El filibote es más ligero que el galeón y artillado con piezas de mucho alcance y mediana potencia, puede cañonear a distancia y romper el contacto ¹⁷⁴⁶.

El galeoncete era más pequeño que el galeón, un buque sólido, muy marinero, de poco calado y líneas afinadas ¹⁷⁴⁷.

Las urcas tenían gran capacidad para la carga, de poco calado, pero eran lentas y poco manejables, de proa llena y popa larga y afinada ¹⁷⁴⁸.

En el "Combate de Don Antonio de Oquendo contra una armada holandesa", se puede estudiar en dos lienzos (37) y (38) que se conservan en el Museo Naval y Banco Exterior de España. Como se dijo, en Lisboa se organizó una armada que se componía de 5 raves de Portugal, que no llegaban a 300 toneladas, otras 5 pequeñas de Castilla, una urca flamenca y 6 de Cantabria, que eran las mejores y con más gente, y que se pueden ver en los cuadros.

La galera y sus hermanas menores.

En el Mediterráneo era tradicional el empleo de la galera, cuya estructura se componía, en su extremo, por la tamboreta, superficie triangular en cuyo límite estaba el espolón, viga de abeto de unos seis metros de largo, que servía como ariete en las embestidas y para afirmar el aparejo de proa; en la otra parte estaba la corulla, que abría en la tamboreta la batería de la galera, de tres a cinco piezas de artillería. La corulla estaba montada ya en el talar, y sobre ella estaba la arrumbada, plataforma dominante, donde se establecía en combate el reducto principal. En su contorno se levantaban unos candeleros de hierro o madera, de 1,30 metros de altura, llamadas batayolas, entre cuyos extremos se tendían unos pasamanos de madera, conocidos bajo el nombre de filares.

Constituía la segunda parte del talar la cámara de boga, en donde se situaban los remeros, que estaba atravesada por la crujía, que discurría un metro más alta que aquella. En cada banda estaban situados una serie de bancos, cada uno ocupado por tres a siete remeros, que podían remar a galocha, cuando todos

empuñaban el remo, o a tercerol, cuando cada remero empuñaba un remo. La dirección de la boga la llevaba el Cómitre ¹⁷⁴⁹. Las galeras ordinarias solían tener 26 bancos, pero las Reales llegaban hasta 30. Para "tomar lengua" y "hacer aguada" se disponía de una embarcación menor llamada esquife ¹⁷⁵⁰.

La última parte del talar venía ocupada por la espalda, plataforma más elevada que la cámara de boga y constituía el último reducto de los ataques procedentes de proa. La superestructura de popa se conocía como la carroza, cuyo techo tenía un armazón sobre el cual se ponía un toldo llamado tendal. El nervio alto del armazón o flecha, se aseguraba a la espalda de la galera con una especie de arbotante, conocido como estanterol. La parte de la carroza compredida entre el tabladillo, parte de la espalda más próxima a la carroza, y la timonera, recibía el nombre de cámara de los consejos, donde estaba la butaca del Capitán.

Normalmente la galera estaba aparejada con dos árboles. En el centro, el mayor y en la proa el

trinquete. Aparejaba cada uno una larga entena o verga, compuesta por dos penas. El árbol mayor se guarnecía con seis betas por banda y el de trinquete con cuatro que, unidas a las de arbolar, constituían la jarcia¹⁷⁵¹. En lo alto de los dos árboles había una gavia, o media jaula destinada al vigía. El árbol mayor podía llevar de dos a cuatro velas triangulares además de una pequeña vela cuadra, llamada treo. Para el trinquete se usaba de una a dos velas triangulares y, a veces, una cuadra¹⁷⁵².

En el "Socorro de Génova" (145) y en "La defensa de Cádiz" (195) están representadas varias galeras. Juan de Toledo, como ya dijimos, representa con indudable maestría, pues no en balde había sido capitán y participado en multitud de combates, distintas acciones bélicas, entre las que sobresalen los desembarcos y naufragios, mostrando toda clase de detalles en las galeras que pinta. Como en los bajeles, holandeses y flamencos se llevan la palma en la descripción de las galeras, como la que pinta Eyck en el cuadro titulado "Marina con barcos de guerra y un

fuerte al fondo" (495).

Tanto en la "Batalla de Lepanto" de la colección de los Duques de Alba en Epila (18), como en un fragmento de la misma batalla de la iglesia de la Magdalena de Sevilla de Valdés (183), podemos apreciar en detalle, cómo era la galera de Don Juan de Austria. En el cuadro de Valdés se aprecia la rotura del espolón y del árbol del trinquete en la galera española. También describe la lucha en la arrumbada (que no aparece destruida como dice la relación). Una batería de tres piezas sobresale en la tamboreta. Detrás, en la espalda, se encuentra la cámara de boga, que en el lienzo de Epila se muestra con sus remeros. Al fondo la carroza, en el de Epila sin tendal y mostrando delante de ella a Don Juan de Austria, en la de la Magdalena con tendal y probablemente con estanterol. La última tiene todavía los dos árboles con sus entenas y gaviás. Las velas están arriadas o amainadas. Se ven tres betas por banda que guarnecen cada palo. La lucha y la cantidad de soldados que defendían una galera se pueden apreciar en el cuadro (19) de la Casa de Cervantes de

Valladolid.

La galeaza era una gran galera sólo usada para el combate. En España constituía una media entre la galera y el galeón. Aunque llevaba remos, normalmente navegaban a vela y armaban los remos en circunstancias especiales por la misma gente de mar o de guerra de la dotación del buque. Se caracterizaban todas por su potente artillado, que se concentraba en los dos castillos a proa y a popa, éste último constituido al prolongar la carroza. Además de los dos palos normales, su porte exigía arbolar un árbol de mesana a popa y, también, uno caído sobre la proa. Todos aparejaban velas latinas, excepto el último que aparejaba una especie de cebadera ¹⁷⁵³.

En la batalla de Lepanto participaron las 6 galeazas, al mando de Francisco Duodo

La galeota era de porte más reducido, solía tener un sólo palo y carecía de arrumbada. No pasaba, frecuentemente, de veinte bancos, al contrario de la galera. Las piezas de artillería se situaban directamente sobre la bancada, al descubierto. Se

utilizaba para la guerra corsaria, especialmente ¹⁷⁵⁴.

También en la batalla de Lepanto participaron, por parte de los turcos, algunas galeotas.

La fusta era más pequeña, veloz y ligera que la galeota, porque no tenía arrumbada tampoco y la carroza se reducía a una especie de toldo catalán. Arbolaba dos o un sólo palo que aparejaba vela latina, aunque normalmente navegaba únicamente a remo. Era la típica nave corsaria ¹⁷⁵⁵.

El bergantín era, como la fusta, embarcación abierta y sin arrumbada, pero carecía de crujía. Tenía de diez a quince remos por banda, cada uno a cargo de un único hombre. Siendo nave rápida y maniobrera, aunque poco segura, era muy utilizada por corsarios y piratas, aunque también era apta para misiones relacionadas con la vigilancia o el reconocimiento ¹⁷⁵⁶.

La fragata tenía menos de diez remos por banda y una tripulación que no excedía de veinte hombres y carecía de talar. Con dos palos que aparejaban vela latina. Por ser muy veloz y maniobrera se utilizaba

para procurar información y transmitir avisos, y también para transportar mercancías y pasajeros ¹⁷⁵⁷.

La falúa era aún menor que la fragata. No llevaba más de cinco o seis remos por banda, carecía de arboladura y la dotación oscilaba entre los seis y los diez hombres ¹⁷⁵⁸.

Como insignias estaba, en primer lugar, el fanal ¹⁷⁵⁹, o lanterna, que se colocaba en lo alto de coronamiento de popa. Lo encendían de noche el mando superior de cada escuadra, a no ser que estuviera la Real, que a veces tenía tres, y presentes el Monarca o el Capitán General de la Mar. También tenía carácter de insignia el estandarte que se llevaba arbolado, en lo alto de un asta de unos cinco metros, en la espalda y en la banda diestra. Cuando estaba la Real y presente el Rey o el Capitán General de la Mar debían abatir sus estandartes y sólo podían poner el calcés, que era una bandera cuadra.

En los lienzos, arriba citados, de Epila (18) y la iglesia de la Magdalena de Valdés (183) se puede observar tres fanales encima de la carroza. En la

ampliación que se acompaña del cuadro de Valdés se observa claramente el estandarte real, con la figura de Cristo crucificado que se llevaba arbolado en lo alto de un asta, en la espalda y junto al estanterol, en la banda diestra. Además, en combate, se solía arbolar a popa la bandera de combate, que ostentaba las armas del Monarca, como se ve en la flecha de la galera ¹⁷⁶⁰. A su lado está la galera de Alí Pachá con el estandarte real del turco que era "del tamaño de una sabana comun, poco mas o menos, el campo todo blanco, escrito por ambas partes, casi todo en arábigo, y las mas letras son doradas" ¹⁷⁶¹. Este estandarte, llamado "St. Jaques", fue llevado al Monasterio de El Escorial y se quemó en 1671, en un incendio general del Monasterio. Más al fondo del cuadro descubrimos galeras de diversas nacionalidades. El león de Venecia detrás de una galera turca en primer término, puede ser el estandarte de Veniero que iba a la siniestra de Don Juan de Austria y la cruz que ondea por encima del estandarte de Alí Pachá, la galera patrona de Genova.

Otros estandartes nos recuerdan la presencia de

Sicilia, Malta, Nápoles, Saboya y del Papa. También ondean gallardetes, flámulas, tordanos etc., como se puede contemplar en los cuadros del Museo Naval (687) y de Ponferrada (20).

"En Lepanto, las galeras de la Santa Liga que formaban el ala derecha, llevaban en el extremo de la pena de la entena de maestra, una bandera triangular verde y la Capitana de este cuerpo, una flámula verde en el mismo lugar. Las galeras que formaban el ala izquierda, llevaban banderolas amarillas en las ostas de la mayor, y, la Capitana, una flámula amarilla en la pena de la entena mayor. Las galeras que formaban el cuerpo central o batalla llevaban en el calcés un gallardete azul y la Real una flámula azul en dicho lugar. Las galeras que formaban el cuerpo de reserva llevaban un gallardete blanco en lo alto de una pica colocada en la timonera, y su Capitana llevaba una flámula blanca en la pena de la entena mayor" ¹⁷⁶².

En la grandes solemnidades se empleaban diversos

atavíos. A popa la bandera de combate, que ostentaba las armas del Rey. A proa los pinelos, que eran unas banderolas de unos cinco metros de longitud. En el extremo de la entena de maestra un tordano de veintitrés metros de largo, y en el extremo de la entena de trinquete, una flámula de quince metros de larga. En las bandas se colocaban grímpolas en lo alto de las batayolas y paveses sobre los filares de arrumbada, corredores y espalda. En navegación y en combate se utilizaban como insignias de mando y como señales las flámulas, gallardetes, pinelos y banderas cuadras ¹⁷⁶³.

En el primero de los cuadros del "Combate en la Bahía de Todos los Santos de Don Lope de Hoces y una escuadra holandesa" (4), relatado en varios lienzos del Museo Naval y que tuvo lugar en 1635-1636, todos

"los galeones llevan bandera blanca, con diferencia de tener unas las armas reales de España, otras las de Portugal, y algunas sencillamente la cruz roja de Borgoña, ó sea aspa de San Andrés. La capitana ostenta en el tope

estandarte blanco con flejo rojo, escudo de armas reales en el centro, y en línea inferior dos escudos menores, cuyos blasones (acaso los del General) no se distinguen. En el sitio de preferencia, sobre la borda, á estribor, se ve el estandarte real rojo con un crucifijo en el centro, las imágenes de la Virgen María y de Santiago á caballo, á los lados, y bajo éstas, dos escudos de armas reales. Se representa este estandarte perforado por dos balas de cañón"¹⁷⁶⁴.

Para la Galera Real de Lepanto se encargó el programa decorativo por la Corte, que dió unas ideas generales, a Juan Bautista Castello, "el Bergamasco", y a su muerte pasó el encargo a Juan de Mal Lara, quien hizo después la descripción de la galera, manuscrito que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Su ejecución estuvo a cargo del pintor y escultor Juan Bautista Vázquez ¹⁷⁶⁵.

"En el sobredragante se habían pintado tres cuadros que representaban, en el centro, varias

escenas de la historia de Jasón; el de la derecha, la Prudencia y la Templanza; y el de la izquierda, la Fortaleza y la Justicia. En los entrepaños se representa a Marte, armado con la espada de Vulcano y protegido por el escudo de Palas, y a Mercurio. Dos leones de talla tenían en las manos las armas de Austria y el Toisón, cuyas cadenas se extendían por banda y banda, quedando sobre el timón la figura de Thetis entre dos águilas doradas" ¹⁷⁶⁶.

En el cuadro citado de Epila (18) se distingue todo este ornato de la Galera Real.

La galera, además, estaba pintada de blanco y rojo y llevaba un poderoso Hércules apoyado en su clava como mascarón de proa ¹⁷⁶⁷.

LOS MEDIOS: La organización

El Mando

En líneas generales y sin entrar en la evolución que va a sufrir la organización militar en el siglo de Oro, pretendemos dar un esquema de la organización del mando y, en lo posible, ilustrarlo dentro de la pintura del siglo XVII.

Los capitanes generales ejercían el mando superior del ejército. En Flandes, desde 1567, ejercieron el cargo, entre otros, el duque de Alba y don Juan de Austria; Alejandro Farnesio que hemos citado, por ejemplo, en el "Sitio de Maestricht" (412), o en la "Toma de Yuri" (423); el archiduque Alberto que dirigió la "Batalla de las Dunas" (405); el Cardenal-Infante don Fernando, protagonista de la "Batalla de Nördlingen" (886); don Francisco de Melo, destituido después de la derrota de Rocroi; el archiduque Leopoldo-Guillermo, que interviene, por ejemplo en

1652, en la "Toma de Gravelinas" (546), y don Juan José de Austria que, también, participa en la batalla y sitio frustrado por los franceses de Valenciennes (616). Contaban con un séquito compuesto de entretenidos, secretarios, tesoreros, mayordomos y gentiles-hombres de cámara ¹⁷⁶⁸.

Otros altos cargos tenían que ver con la cuestión política o económica, como los pagadores generales, veedores generales, contadores del sueldo o los secretarios de Estado y Guerra ¹⁷⁶⁹.

Descendiendo por el escalón jerárquico seguía el maestro de campo general, como lo fue Ambrosio de Spínola de 1606 a 1628, que mandaba la infantería, y la caballería y la artillería, sus generales respectivos. La caballería ligera también era gobernada por un comisario general ¹⁷⁷⁰. La caballería pesada se organizó en regimientos y compañías, la alemana era mandada por el asentista que la había contratado y la de los Países Bajos por nobles de la región. El superintendente de la Armada, con la ayuda de un contador y un pagador, dirigía la flota. Los zapadores

eran mandados por un coronel.

Los tercios lo mandaban los maestros de campo y los regimientos de la "nación" alemana, coroneles. El maestro de campo estaba asistido por un teniente de maestro de campo, desde 1661 ¹⁷⁷¹. Una figura fundamental en el tercio era el sargento mayor.

En el siguiente nivel estaban los capitanes de infantería y de caballos. Los últimos cargos estaban formados por el álferez, el sargento, cuya insignia era, como dijimos, la alabarda o partesana, según se puede ver en el lado izquierdo de la "Sorpresa de un convoy" (631) de Vrancx, y el cabo. Integraban también la organización de los tercios los pífanos, tambores, el auditor, el "barrachel", el furrier mayor, los oficiales de sanidad y el capellán mayor ¹⁷⁷². En una de las batallas (666) de Courtois de la Armería Real está un capellán ayudando a morir a un soldado moribundo.

La infantería

La unidad orgánica fundamental, en España, era el tercio. El tercio se componía de una plana mayor y de unas doce compañías. La plana mayor o "estado coronel", que eran los oficiales equivalentes a lo que, luego, sería el estado mayor, contaba con el maestro de campo, que llevaba consigo su paje y ocho alabarderos; el sargento mayor, con dos ayudantes; un fiscal militar, con un escribiente y dos aguaciles; el barrachel de campaña (jefe de la policía militar), el verdugo y cuatro soldados; un capellán mayor y dos ordinarios, un comisario ordenador general, un cirujano mayor y un tambor mayor.

La compañía tenía su capitán, que también llevaba un paje, el alférez, insignia, sargento, dos tambores, un gaitero, un capellán, comisario ordenador y barbero. Las compañías se dividían en secciones de 25, cada una de ellas mandadas por un jefe de las mismas.

Al principio había dos compañías de arcabuceros por cada diez de piqueros, compuesta teóricamente por 250 hombres. "Después de 1636 la compañía fue reducida a 200 hombres, quedando uniformado el número de todas:

11 oficiales, 30 mosqueteros, 60 arcabuceros, 65 coseletes y 34 piqueros sin peto (los <piqueros secos>) 1773.

Es muy posible que en uno de los lienzos de Vrancx titulados "Batalla" (624) y (625), desplique un tercio contra otro del enemigo. Los tercios estarían divididos en tres escuadrones cada uno de aproximadamente 30 filas, que de repetirse en las hileras, daría unos efectivos de unos mil soldados por escuadrón y tres mil por tercio, cifras muy verosímiles en la época. Al frente de todos los escuadrones se ven, a caballo, algunos personajes que corresponderían al maestro de campo y su "estado coronel". El capitán, el alférez y los sargentos, se encuentran al frente y alrededores del escuadrón en el cual se integran. Otros miembros del tercio, no combatientes, se hallarían junto a los trenes de bagajes, que se ven a los lados del lienzo.

La caballería

En el siglo XVI la caballería se componía de los

hombres de armas, armado de punta en blanco, con lanzón, maza, estoque y escudo; de caballeros a la jineta o ligeros, que llevaban coraza, faldón, medios quijotes, grebas y morrión; de "estradiotes", equipados a la ligera con misiones de reconocimiento y exploración, que pronto serán sustituidos por los "herreruelos", armados con coselete y grebas y dotados de pistoletas, y de arcabuceros a caballo. La lanza era considerada esencial. La de los hombres de armas medía 18 palmos de largo, 16 la de la caballería ligera y 14 la de los estradiotes. También se contrataba a los "reiters", mercenarios alemanes, equipados con dos pistolas y que solían estar armados con arneses de color oscuro.

En el siglo XVII, Felipe IV crea los caballos-coraza, que se incorporan a los otros tipos de caballería, prescindiendo de sus caballos de "dobladura". Todos cambian la lanza por pistolas, una para los caballos ligeros y dos para los hombres de armas. La armadura completa deja paso a la coraza o media armadura. Los arcabuceros a caballo son

sustituidos por compañías de "carabinas", armados con pistola-tercerola y con las mismas funciones que los herreruelos, que desaparecen. Aparecen también los dragones, que eran, al principio, infantería montada, pero que sólo utilizaban el caballo para el transporte. Combatían a pie con su pica o mosquete.

Orgánicamente, la caballería en España, a diferencia de la infantería, se encuadraba en compañías independientes que no superaban un centenar de hombres, como vemos en el ángulo inferior derecho del "Asalto de Rimberch por D. Francisco de Mendoza" (1). Unicamente, a partir de 1635, las compañías de los Países Bajos se agrupan en "trozos", que en 1649 se convierten en tercios, de seis compañías, aunque después, en 1656 vuelven a constituirse en "trozos" de doce compañías, en Italia y España, continuando los tercios en los Países Bajos. En los otros países era normal la orgánica regimental. A partir de los Borbones y por influencia del ejército de Luis XIV, la orgánica será regimental ¹⁷⁷⁴.

En la "Batalla" (136) de la colección del marqués

de la Torrecilla, las diversas unidades de caballería que se ven combatiendo o al trote en dirección al enemigo, son de tipo compañía con efectivos no superiores a 100 hombres. En algunos casos parecen llevar las pistolas-tercerolas, correspondientes a las compañías de "carabinas". A veces se utilizaban armas de fuego más largas, como se ve en el "Choque de caballería" (480), del Museo del Prado.

En el "Sitio de Bar-le-Duc" (540) de Snayers, se puede observar, a la izquierda, las compañías de caballería dentro de una formación superior que, probablemente, sea el tercio.

Los regimientos de caballería y dragones llenan todo el cuadro de la "Batalla de Almansa" (740) de Ligli.

La artillería

El Capitán General de la Artillería tenía tenientes del Capitán General en los doce departamentos artilleros de España y en el ejército de operaciones de

Flandes. También había generales de la Artillería en Italia. Acompañaban a los generales, gentilhombres, arcabuceros a caballo y alabarderos, un canciller, interpretes, cuando era necesario, furrieles, uno de ellos mayor, un trompeta, un comisario mayor con sus ayudantes, un capellán, un cirujano con sus ayudantes, refinadores de pólvora, un fundidor, maestros carpinteros, marineros, barqueros, calafates, maestros herreros, gastadores, etc.

"Estado de Artilleria comunmente en nuestros exercitos se llama toda aquella congregacion de Hombres, de Cavallos, de Carros, y maquinas, armas y municiones que sirven al uso della guerra..."
1775 .

La organización de la Artillería, que sufre varios cambios a lo largo del siglo ¹⁷⁷⁶, es mucho más difícil de mostrar a través de las artes plásticas. Normalmente se puede observar las "camaradas" con los sirvientes que, al menos, debían ser dos por cada pieza.

En los sitios largos, la artillería podía acumular

grandes medios, como se aprecia en la "Batalla de Maestricht" (412), del Patrimonio Nacional.

La armada

Todos los buques se organizaban en escuadras, armadas y flotas. La escuadra era, en los siglos XVI y XVII, "la unidad naval compuesta por dos o más buques homogéneos, organizada permanentemente o con tendencia a permanecer", con su correspondiente Capitán General ¹⁷⁷⁷. La armada, por el contrario, se reúne "para hacer alguna empresa" ¹⁷⁷⁸. La flota, por último, se refiere a "las agrupaciones de buques organizadas para la explotación del tráfico marítimo en vista a su mejor control y seguridad" ¹⁷⁷⁹.

Amplias panorámicas de la armada española se ofrecen en los dos cuadros (37) y (38) que representan la derrota de la armada holandesa de Hans Peter, en Pernambuco, por don Antonio Oquendo en 1631. Constituyendo dicha armada hay buques de distinto tipo que agrupados formaban las escuadras. También en las

algunas representaciones de la batalla de Lepanto podemos observar las distintas escuadras, como en la de la iglesia de la Magdalena de Sevilla de Valdés (183).

C A P I T U L O V I I

Evolución de la pintura de tema bélico en España

La guerra, con sus ejércitos en movimiento, indumentarias vistosas, distintivos y armas, tiene un atractivo indudable. Por otra parte, el hecho bélico tiene tal capacidad de liberar profundos sentimientos de todo tipo que empuja al hombre, que lo ha vivido, a expresar de alguna manera su experiencia. El héroe, inmerso en su empresa, es el protagonista ideal para los artistas plásticos.

A lo largo del tiempo la manera de hacer la guerra y, como reflejo de la época, la manera de representarla, han sufrido variaciones muy significativas.

La pintura rupestre expresa el miedo y la furia del hombre sometido a una naturaleza desconocida y amenazante. Egipto y Mesopotamia conmemoran

"en sus escenas de guerra el valor heroico del rey semidiós como un triunfo cósmico de las leyes de la justicia sobre el enemigo vencido, que aparece siempre como encarnación del mal. Hay un

formalismo intencional o estilo que viene a ser como la encarnación de la política" ¹⁷⁸⁰.

Por lo general, en la antigüedad abunda el tema heroico. Pero con el cristianismo, la acentuación de la espiritualidad, dota al guerrero y sus gestas de un ambiente caballeresco. Se honra a ciertos santos representándolos a caballo y combatiendo. Miniaturas, vidrieras, capiteles y retablos, sobre todo en la España de la Reconquista, reproducen combates y hazañas.

Con el correr del tiempo el arte se va personalizando y adquieren gran importancia las virtudes humanas, tales como el valor, el autosacrificio o la compasión por el vencido. El Renacimiento, con su concepción humanista y antropocéntrica, supervalora la persona humana. Leonardo y Miguel Angel exaltan lo individual. En la decoración de El Escorial, el aspecto bélico fue inspirado, en parte, por los tapices de Carlos V y, a su vez, sirvió de origen a nuestra gran pintura de batallas del siglo XVII.

El Barroco, con la plena introducción del paisaje, el empleo de grandes masas y el movimiento desenfrenado, da un paso decisivo para crear la verdadera pintura de batallas. En esta época España es la que protagoniza la acción bélica con su presencia en casi todo el mundo. Sus caudillos o sus banderas aparecen por toda la geografía artística de Europa. Sin embargo, la pintura española del siglo de Oro no está, ni por su cantidad ni por su calidad, a la altura de las circunstancias. Salvo algunos ejemplos aislados, como Las Lanzas y algunos de los otros cuadros del Salón de Reinos, la pintura española no es capaz de reflejar la magnitud de nuestras gestas.

Como ya hemos dicho anteriormente, la mayoría de encargos de pintura de este género procedían de la Corte o de la alta nobleza. El Salón de la Virtud del Príncipe, ya desde tiempos antiguos, se utilizaba para "glorificar las superiores cualidades físicas y morales del soberano" ¹⁷⁸¹. De los tres modos de expresión a que se ajustaban dichos Salones en Italia: alegoría, analogía y narración, en España se prefirió, en el

siglo XVI, el narrativo. En el reinado de Felipe III no hubo ningún interés en crearlos. Con Felipe IV se inicia el reinado con los planes para decorar la Pieza Nueva del Alcázar, dando mayor énfasis a la alegoría y la analogía. Pero en 1633, al proyectar el Salón de Reinos ¹⁷⁸², lo narrativo sigue pesando más en la balanza española. Dos corrientes importantes influirán en nuestra pintura del siglo XVII, la italiana y la flamenca.

Más tarde será el aspecto terrorífico de la guerra lo que preocupe esencialmente al hombre y al artista. En España y bajo el aldabonazo de la Guerra de la Independencia, Goya sabrá interpretar objetivamente, como pionero y con una intensidad inigualable, el lado oscuro de la guerra, deshumanizada y llena de crueldades innecesarias. Luego a mediados de siglo nuestra patria sintonizará con la vena romántica y el gusto por gallardías y heroísmos, para terminar el siglo con un aluvión de "cuadros de historia" entre los que destacan las gestas heroicas de nuestro inmediato presente, como la Guerra de Africa, o de nuestro pasado

remoto. A principios de siglo, el pesimismo y la desgana después del desastre de 1898, hacen derivar

"nuestra pintura militar, por influencia del sentimentalismo ambiente, a una modalidad emotiva y lastimera, nuevamente individualista, que, con frecuencia, halla asunto en los aspectos personales y dolientes de nuestras campañas marroquíes..." ¹⁷⁸³.

La campaña de Melilla y luego la Guerra Civil, en nuestra nación, renuevan el interés por el tema, durante unos años.

Hoy, cuando toda acción bélica que no sea legítima defensa ha perdido toda justificación moral y política, la actitud del artista es, mayoritariamente, de acusación y horror ante la guerra.

Batallas renacentistas

El Renacimiento, centrado en el hombre, había puesto la primacía en la razón unificadora, y pretendía normalizar y clarificar las apariencias de la

naturaleza. La armonía se había convertido en la ley suprema. El culto que rendía a los antiguos, era con frecuencia, arqueológico. Italia se había liberado de la pintura plana del arte cristiano de siglos anteriores y de su inmaterialismo introduciendo la materialidad de las cosas por su masa y su forma, mediante volúmenes cuyo dibujo se reduce a fijar el contorno. Pero el volumen sólo existe en relación con un centro estático, el de su masa y, al reclamar peso y equilibrio efectivos, inmoviliza. El bulto entero, al establecer relaciones fijas entre elementos aislables, necesita de la proporción, único medio de unirlos. El fresco, con su superficie mate e igual y por la necesidad técnica de crear contornos dibujados firmemente, era el medio idóneo para traducir grandes masas ¹⁷⁸⁴.

La naturaleza mediterránea, desprovista del follaje vegetal, de las brumas con sus matices rápidamente cambiantes, predisponía a la claridad ordenada, expresada en formas plásticas que dan una representación del universo visible, y que se hacen

precisas mediante el contorno y el dibujo de línea continua. La composición pretende someter todo al principio de la unidad. Sus medios habituales serán la simetría, el centro, la forma cerrada y la perspectiva convergente. Al contrario sucede con los países del septentrión, que además confundían la representación de la realidad no con la masa y forma, sino con la de la materia de que estaba hecho.

El modelo de batalla renacentista se va a definir gracias a tres grandes obras italianas que van a influir decisivamente en el siglo XVI.

La "Batalla de Anghieri", cuya parte central, y principal de la historia, era la "Batalla del Estandarte", la inició Leonardo a los cuatro años de empezar el siglo. La idea básica de Leonardo "la constituía la confluencia de tensiones hacia el centro de la composición donde se entrecruzaban en un nudo"¹⁷⁸⁵. Sin dejar de considerar la descripción histórica de la batalla, a Leonardo le interesa el tema en lo que tiene de típico y esencial. El cuadro se convierte en el vehículo de una idea, en la cual se quiere expresar

el encuentro, en el momento cumbre de un combate, de las fuerzas físicas y espirituales que se oponen, y que luego acaban fundidas. El pintor representa la acción violenta y apasionada que

"gira y se resuelve en el espacio; su forma entera parece distenderse tridimensionalmente adoptando una figura vagamente esférica. El grupo central acumula las energías enfrentadas en la batalla entera y las anuda en una rotación compacta, unitaria, intensa de fuerzas iguales e indisolubles" ¹⁷⁸⁶.

Para Leonardo la guerra era, como él mismo decía, una "locura bestial" ¹⁷⁸⁷. Muestra de forma directa las actitudes, movimientos, acciones y expresiones faciales de las pasiones bestiales que provoca la guerra. Los caballos, a los que Leonardo dibujaba con todo esmero, expresan la misma rabia, odio y sed de venganza de las figuras humanas.

De los cartones que realizó Rafael para la "Stanza", en el momento cumbre de su carrera, cuya decoración quedó acabada en 1517 por sus discípulos, es

el de "La batalla de Ostia" donde "sabe encontrar... tal concentración, severidad y fuerza declamatoria, que... encierran un significado de orden superior"¹⁷⁸⁸, y que se hallan cerca del absoluto del clasicismo. Hay una similitud de los cartones de Rafael con el relieve clásico. La composición está organizada con una extremada claridad geométrica. "El cartón en su totalidad deviene una lúcida unidad formal, masiva, legible para el espectador con inmediatez y energía excepcionales"¹⁷⁸⁹. El significado fundamentalmente dramático que Rafael da a la obra, se refleja a través de las emociones de los personajes de una sobria nobleza, que pretenden ser arquetípicas, dentro de un estilo retórico controlado.

Mientras Leonardo terminaba la "Batalla de Anghiari", en 1504, Miguel Angel recibe el encargo de pintar una pieza para la decoración del Palazzo Vecchio, cuyo tema fue el ataque por sorpresa por los pisanos contra las tropas florentinas que se bañaban en el Arno en 1364, cerca del pueblo de Cascina, y que los florentinos convirtieron en victoria. Miguel Angel

tiene en mente lo que había realizado Leonardo, pero también emplea recursos estilísticos quattrocentistas a la manera de Signorelli. Al contrario de Leonardo no intenta elevar el tema a aspectos esenciales o ideales, sin dejar por ello de tener cierto sentido de idealidad, sino que es mero pretexto para "ejercitar el tratamiento de la anatomía en acción" ¹⁷⁹⁰. El gusto por destacar lo escultórico de los cuerpos, revela al escultor que sobre todo era. Su gran antropocentrismo le impulsa a concentrarse en los soldados desnudos o a medio vestir, que se mueven al antojo del autor y no de la situación. A pesar del armazón clasicista, presente en las figuras,

"existe una disparidad entre sus formas corporales y su contenido de expresión humana que, ateniéndonos al paradigma de Leonardo, no llega a ser clásico. De hecho, por su énfasis formalista y por su virtuosismo en el cartón de Cascina, Miguel Angel anticipa la mentalidad del arte posclásico" ¹⁷⁹¹.

El cartón de Miguel Angel fue desmembrado hacia

1512 y no se conserva ninguna de sus partes. Hay una pequeña copia, atribuida a Sangallo, y conservada en la colección del marqués de Leicester, en Holkham Hall. Entre los que estudiaron esta obra con gran interés estaba nuestro Alonso Berruguete ¹⁷⁹². El conde de Monterrey tenía una sanguina del cartón en su maravillosa colección de obras de arte ¹⁷⁹³.

Como resumen de estos tres ejemplos "arquetípicos" del renacimiento, y dentro de una intención general de expresar el dramatismo y el dinamismo de un combate, se utilizan composiciones concentradas en un núcleo o de gran claridad geométrica. Se recurre a un lenguaje fundamentado en los gestos y actitudes, a veces algo declamatorio, para recrear el mundo de emociones violentas que acompaña a cualquier lucha. Para Leonardo es esencial la cara, mientras en Miguel Angel lo fundamental es el gesto de todo el cuerpo. La vitalidad y el control estan, sin embargo, equilibrados. Hay una tendencia a idealizar y tipificar el tema. No es lo más importante la descripción histórica sino el tema tremendo de la guerra. Al servicio de estos fines, la

línea se incurva, produciendo una sensación vital y, a veces, da fuerza en su reiteración, equilibrándose con rectas para permanecer dentro de la medida de este estilo. Lo mismo se puede observar con la mancha. Los contrastes fuertes y el claroscuro son necesarios para crear sensaciones dramáticas, pero se equilibran con otras más matizadas.

En España el modelo clásico tiene como ejemplos, según ya hemos visto, las pinturas de la Capilla Mozárabe de Toledo o las de la Torre del Peinador de la Alhambra de los italianos Julio y Alejandro.

Batallas manieristas

El Manierismo, que reivindicaba a Miguel Ángel y otros pintores renacentistas, y tenía también a la figura humana como base sustancial, traiciona al Renacimiento. El misterio de la vida interior se escapaba de las redes cuadrículadas que quería imponer el estilo renacentista. Leonardo mismo había facilitado el camino al inventar el "sfumato" para expresar el

paso continuo de la vida y la inserción de los seres en la naturaleza. Por su parte Venecia, abierta a Oriente y a los países del norte, aprecia las realidades concretas y el arte sensual, y se aleja de los valores ideales.

El Manierismo ataca las formas, refinándolas, y dándolas un carácter sensible, al estirarlas y dotarlas de una agitación inestable. También se sustituyen por una descomposición intelectual en planos, que se llamará "quadratura", o se recurrirá a la luz artificial, como la de una vela, que corroee las formas. Luego se sacan estas formas del espacio real eliminando la perspectiva y volviendo al plano del cuadro.

La pintura se aleja de la naturaleza para recrearse en los placeres refinados e inéditos, buscando lo raro y lo anormal. La importancia del humanismo se refleja en los rostros humanos, pero de mirada vacía, fija o huraña, y en los desnudos. Como pasó en el Renacimiento, es Italia la que creará modelos manieristas de batallas que van a tener gran influencia en el resto de Europa ¹⁷⁹⁴.

En 1521 termina Julio Romano la "Batalla del Puente Milvio" para la cual parece ser que Rafael pintó el cartón. Es la primera declaración del manierismo de Roma en gran escala. Insiste en el estilo dinámico, dramático y complejo usado en la Stanza dell'Incendio. Sin embargo la estructura en la que se basa Romano invierte el sentido del clasicismo. La composición compleja, está llena de tensiones y contrastes formales y estéticas ¹⁷⁹⁵. Complejidad de niveles espaciales, entrelazados de modo ambiguo. En el fresco de la batalla, que enmascara su naturaleza, simulando tapices o arquitecturas y buscando efectos escultóricos, falsifica la realidad y

"una acumulación de formas plásticas llenas de dinamismo se agolpa dentro de un rígido trazado, geométricamente irracional. Parece como si el trazado se hubiese arrojado sobre las formas, aprisionando su densa corporeidad y sus energías. Pero más allá de los confines de esta masa, el contenido que se inscribe en el trazado se ha organizado sin cohesión, fragmentado por una serie

de varios en oposición" ¹⁷⁹⁶.

Junto a este aislamiento de las partes que hace competir dentro de la unidad total, también el estilo de las figuras es contrario a los principios clásicos. Romano exagera la definición plástica de tal manera que las figuras parecen esculpidas y aplica en ellas diversidad de escalas. Las superficies del cuadro están bruñidas de tal forma que adquieren una brillantez metálica. La representación de los detalles es tan minuciosa que parecen grabados al buril. Los personajes están pintados como si de una naturaleza muerta se tratara, careciendo de animación interior y de voluntad propia. Ya no es el principio controlador la vitalidad de los seres humanos, sino los impulsos aplicados a las formas y el choque de unos impulsos con otros.

"La energía artística que transmiten las formas reside en su capacidad de antítesis y una de las antítesis más elocuentes y de las más amplias por sus significados y efectos se halla en el contraste entre la vehemencia existencial de las imágenes y la minuciosidad arqueológica que ha

presidido su creación" ¹⁷⁹⁷.

El objetivo de Romano era revivir el mundo antiguo, sin que por ello consiga salir de la ficción.

Tiziano pinta la "Batalla de Cadore" para el Palazzo Ducale. Se vale de grabados de escenas de batallas del último Rafael y Giulio Romano y, el primer plano y el plano medio de la izquierda, es copia de la casa d'Anna de Venecia pintada por su enemigo Porderone. Pero la influencia esencial le viene de la obra de Giulio Romano en Mantua, especialmente su estilo complejo y violento de la Sala dei Giganti de las estancias del Palazzo del Te. Frente a las posibilidades dramáticas que le ofrecía el tema, suavizando las formas de Giulio y dando fluidez a los motivos que tomó de Porderone, "consigue como resultado la más dinámica imagen de una escena de acción, que el arte haya conseguido hasta la fecha" ¹⁷⁹⁸. La energía de las formas, no sólo individuales, sino también de toda la composición depende más que de las formas plásticas, del juego de claroscuros extremadamente variados, y menos del modelado de las formas, que de su

traducción en valores cromáticos equivalentes. "Las dimensiones visual e ilustrativa de la Batalla de Cadore son parejas, pero a pesar de ello, toda la acción vehemente se resuelve en una sólo textura pictórica unificada..." ¹⁷⁹⁹.

En 1563 Vasari comenzó la decoración de la Sala grande del Cinquecento, del Palazzo Vecchio, dedicada a glorificar la hegemonía de Florencia y a ilustrar las batallas contra Pisa y Siena. Su esquema está basado en el modelo veneciano, traducido al estilo toscano mediante una consistencia arquitectónica. El resultado debido a una multitud de ayudantes fue mediocre y mecánico. Entre 1568 y 1572 se realizaron seis grandes batallas que utilizan las formas de la alta Maniera, dentro de un espíritu historicista y aburrido ¹⁸⁰⁰.

La Sala dei Fasti Farnesi del palacio rural de Caprarola, ejecutada por Taddeo Zuccaro en 1565, recoge la erudición recargada de citas visuales de la Maniera, junto con un sutil exhibicionismo. La bóveda se compone de auténticos ilusionismos y "quadri riportati", los muros consisten exclusivamente en estos últimos, sólo

que las escenas principales no son quadri sino arazzi ficticios..." ¹⁸⁰¹. El esquema responde a las exigencias de la geometría abstracta, dentro de un diseño muy complicado, que pretende recopilar todo el pasado artístico, desde Rafael, pasando por Giulio Romano, Perino, o Salviati.

Como conclusión de los ejemplos de batallas manieristas que hemos estudiado se puede afirmar que intentan revivir el mundo antiguo, sin conseguir infundirle vida. La falsificación de la realidad se observa en los personajes tratados como verdaderas esculturas o mediante el ilusionismo, ya sea creando la ilusión de tapices o por medio de los "quadri riportati". Los elementos se perfilan con todo detalle, excepto en Tiziano. La composición suele ser compleja, basadas en esquemas geométricos rígidos, en la que las partes compiten entre sí, si exceptuamos también el caso de Tiziano, en que la unidad se consigue a través del color. En el alto manierismo se insiste en los aspectos eruditos e historicistas. También, como hemos visto, desde finales de siglo, la estampa histórica

española narraba de manera concreta y objetiva, sin alegorías, ni convencionalismos, los hechos históricos concretos.

En España las influencias fluctúan, de lo alemán con Vermeyen, para continuar, después, en lo italiano, toscano y genovés principalmente, con la excepción de ciertos cuadros flamencos como los atribuidos a Rodrigo de Holanda que, posiblemente, sirvieran de base a las composiciones para los frescos de San Quintín.

Tomando como ejemplo la batalla de Híguera o los otros frescos de la Sala de Batallas de El Escorial, se representan como una sucesión de escenas y, en la primera, se fingen unos paños colgados de escaupias, recordando los lienzos del Alcázar de Segovia, de donde fueron copiados. El fin suele ser conmemorativo, unido al deseo de ensalzar de una manera casi impersonal al que encarga la obra y, aunque se represente al protagonista, no suele destacar excesivamente. No hay preocupación por el retrato. El carácter de las pinturas es narrativo pero, dentro de unos modelos convencionales, los autores se adaptaban

a los relatos anecdóticos de los hechos, interesados más en la acción menuda que en los efectos psicológicos. A veces, interesa algo la exactitud topográfica. El sentido de estas pinturas fluctúa entre los convencionalismos y un ya incipiente y tímido naturalismo.

Batallas barrocas

Entre las características esenciales del Barroco podíamos destacar la verosimilitud; la preocupación por expresar las "pasiones del alma", que ya habíamos visto en Leonardo y que ahora amplía la gama considerablemente y profundiza la interpretación de los sentimientos; el empleo frecuente de la alegoría y la visión metafísica del mundo, conviviendo con el naturalismo; la preocupación por el espacio; la sugestión del movimiento y, por último, la luz, como elemento necesario del vocabulario del artista, tanto en un sentido realista como simbólico.

Frente a la primacía de las formas, la tendencia

a la belleza ideal y la sujeción a unas normas inmutables y perfectas que había proclamado el Renacimiento, que el Manierismo se contenta con refinar y desnaturalizar, el Barroco supone el retorno a la realidad, a la complejidad cambiante e ilimitada de la vida. El arte adquiere una función social y se dirige a la masa. Utiliza por esta razón la amplitud de movimiento que, a veces, llega al torbellino, como también la riqueza y la abundancia que captan la atención. Llama, no a la razón, sino a la intuición afectiva para sentir la vida, y emplea procedimientos sugestivos, uno de los cuales, el más activo, es el color. Las manchas coloreadas y luminosas dan paso a la sensación óptica. La composición se disloca para dar paso a la vida. Usa la disimetría, el espacio expansivo, las ilusiones ópticas, la forma abierta, en la que la línea recta desaparece y se hace trazado móvil, y las variaciones de la luz y de la atmósfera.

En Italia, durante el Cinquecento, se había desarrollado ampliamente el tema bélico, sobre todo en el aspecto de autobombo de las grandes familias

romanas, a través de la decoración parietal. En el siglo XVII se acrecienta el gusto por el tema en dos direcciones, uno como continuación del siglo anterior, y otro, que es la innovación del Seicento, a través de la pintura en tela, inspirado ya en fuentes tradicionales, ya en construcciones fantásticas, que a veces suponen una experiencia directa del hecho bélico, madurado sobre el campo de batalla. La trasposición de la interpretación de la guerra individualista y en el macroespacio de la superficie parietal a la "social", reducida y más humana del lienzo, podría significar una relación más directa con el espectador, sacándole de una actitud de inferioridad abrumadora y permitiéndole controlar y, en algunos casos, dominar el cruel y temible mundo de la guerra ¹⁸⁰².

Pero no van a ser los italianos, poco dados a abandonarse profundamente a la sensibilidad, los que representen mejor el estilo barroco, sino los pueblos del norte e ibéricos. En Italia se puede encontrar la evolución técnica, la elocuencia de las formas y colores, llegando en algunos casos a las obras más

retóricas o espectaculares. Pero es en los pueblos germánicos e ibéricos donde el barroco conecta con su vocación propia ¹⁸⁰³.

Alrededor de 1600 la separación, largamente preparada, entre arte eclesíástico y seglar, se convirtió en un hecho. La naturaleza muerta, el paisaje y las escenas de género, entre las que podemos encuadrar a la pintura bélica, se empiezan a desarrollar como géneros independientes. Fue esencial la participación de artistas nortteños, principalmente los flamencos (Rubens, Brill, Vrancx, Brueghel, Momper), y Roma fue el punto de encuentro internacional. En Italia sólo a partir del primer cuarto del siglo XVII se puede ver a los pintores italianos dedicarse a la práctica de los géneros especializados y, a mediados de siglo, los pintores de batallas son numerosos y ocupan un puesto bien definido en el panorama artístico italiano, especialmente en Roma y Nápoles. La demanda por parte de los amantes del arte y de los coleccionistas se incrementa a pasos agigantados, garantizando el trabajo de muchos a la vez

y favoreciendo también la proliferación de los imitadores ¹⁸⁰⁴. También en España es, a partir de Felipe IV, cuando se puede constatar la existencia de la pintura de batallas como género.

Sin embargo, la falta de uniformidad estilística dentro del Barroco permite distinguir varias corrientes que, a grandes rasgos, están representadas por generaciones sucesivas. Una popular que se conoce como Naturalismo o Barroco temprano, otra intelectual, que podemos llamar Clasicismo y, por último, una corriente aristocrático y política la del "Barroco tardío" o Barroco decorativo. También las diferencias nacionales son tan sensibles que es necesario tenerlas en cuenta.

El Barroco temprano

Las formas plásticas regularmente ordenadas desaparecieron bajo la utilización del luminismo manierista. Caravaggio recoge el ambiente popular y de dura vulgaridad. Gracias al empleo de una iluminación arbitraria y violenta, sustituye la claridad neutra por

salientes de luz imprevisibles dentro de un mar de sombras, que hacían desaparecer al azar los contornos y gradaciones. Caravaggio buscaba la impresión y el choque moral y físico en la mirada y en los nervios, consiguiendo efectos espectaculares.

A principios de siglo, en España, nace una voluntad expresiva que busca la verosimilitud, mediante un lenguaje que permitía seguir con facilidad lo narrado, dentro de una ambientación cotidiana reconocible. La deuda con El Escorial es, en estos momentos, muy clara. Todavía se emplea, a veces, el tono de retórica ideal de los manieristas reformados, dentro de un frío equilibrio compositivo. El tratamiento de la luz, violenta y dirigida, que da volumen a las cosas, tendrá su modelo, al principio, no en Caravaggio, sino en las obras de Bassano, Tiziano o Luca Cambiaso. La iluminación nocturna poética, el gusto por los volúmenes puros y las composiciones cerradas del último pintor citado, es una de las fuentes indudables de Zuccaro, junto con la severa compostura y los detalles de la realidad, estudiados

con toda atención mediante dibujos. La influencia del "manierismo reformado" italiano del norte, que incorpora elementos de la tradición flamenca, se conjuga con la toscana en Bartolomé Carducho, cuyo hijo Vicente será una pieza clave en la difusión de este primer naturalismo. Luego vendrá el influjo directo de Caravaggio o de alguno de sus discípulos como Borgianni¹⁸⁰⁵.

El ejemplo más temprano lo encontramos en la "Batalla de Antequera" (76) de Carducho. El tema del cuadro es complejo. Como en un mosaico se relatan a la vez varias de las acciones que se desarrollaron ante Antequera en 1410, aunque la unión de los diversos episodios entre sí no está bien lograda. Dentro de la excesiva abundancia de detalles y lo prolijo del relato se descubren escenas cruentas, aunque sin especial empeño en subrayarlas.

En relación con los valores artísticos del cuadro, se ha de recordar la educación de Vicente y su hermano Bartolomé en el manierismo escurialense y el arte Toscano de ese momento¹⁸⁰⁶. En cuanto al tema

militar, no podía dejar de recordar la Sala de las Batallas de El Escorial, como se refleja en los escuadrones de hombres de armas que perfectamente formados avanzan hacia la ciudad sitiada o las mismas tiendas de campaña que destaca frente al "modernismo de la batalla de la derecha". La impresión de movimiento y de empuje en la batalla es ya uno de los aspectos barrocos. No hay la grandiosidad y aparatosidad teatral de los del Salón de Reinos, ni tanta naturalidad en la lucha de las escenas del fondo, pero si una dignidad contenida. Las actitudes son algo estereotipadas, propias del manierismo. En conjunto es una obra "ideal" que ha querido atenerse muy de cerca a la "Crónica" del suceso y no ha contado ni poco ni mucho con la realidad.

En la transición de esta etapa del barroco y la siguiente se pueden catalogar los cuadros del Salón de Reinos. Unos, como los de Carducho, son más tradicionales. Otros, entre los que destacan los de Velázquez y Leonardo, se hayan en la vanguardia de la pintura española contemporánea. Como la estampa del

siglo XVII del momento representan un género biográfico laudatorio, que da gran importancia al retrato y que informa, difunde y consolida la imagen del poder político.

El representante más destacado en los Países Bajos es Vrancx. Es un pintor de transición, por su sentido enciclopédico y narrativo del tema, sin ningún sentido épico, impregnado aún del espíritu del siglo XVI. Su interés primordial era pintar un primer plano anecdótico y la narración teatral de episodios bélicos que no tenían nada de terribles, pero a los que añadía un toque de sangre para procurar darles emoción.

Entre las obras atribuidas a Vrancx como el "Sitio de Ostende" (632), o la probable "Batalla de las Dunas" (625) del Museo de Sevilla, su paleta está basada por una rica gama de ocre, esmaltados de notas rojas, negras o grises, que dan animación a la escena. A veces aparecen un azul verdoso o un amarillo oro. Pero el conjunto siempre da la sensación de sobriedad. El color está limitado, frecuentemente, por un trazo negro. En los paisajes, la tradición de la sucesión de los tres

tonos, tan corriente en el siglo XVI, se cambia por un aclaración progresiva de los fondos.

Hay una multitud de pequeños, delgados y alargados personajes de calzones ahuecados y tocados de fieltros de altas copas, profundamente calados y con media armadura o cueras. Los caballeros van bien derechos sobre un pequeño caballo. A pesar de que parecen como un hormiguero de personajes y caballos no hay, en absoluto, ningún desorden. La composición se extiende en profundidad y, aunque existan grupos de personajes dispersos por el cuadro, todo ello está sujeto a un esquema de diagonales entrecruzadas y dentro de un plan simétrico y casi arquitectónico. La luminosidad uniforme no contribuye, sin embargo, a ordenar la composición. Tampoco parece preocuparse en dar volumen a sus figuras, o envolverlas de atmósfera. Vrancx se complace en pintar con todo detalle las armas, armaduras, indumentaria militar, arreos de los caballos y el diverso material bélico.

La factura de este pintor no es uniforme. A veces peca de excesivamente cuidadosa, poco empastada,

resultado de un trabajo demasiado esmerado y lento. Pero otras veces, demuestra una ejecución atrevida y rápida, dejando ver los trazos del pincel.

De la pintura holandesa podemos citar el caso de Cornelis Claesz van Wieringen, discípulo de Vroom de Haarlem. Este último autor fue el verdadero creador de la pintura europea de marinas. Como su maestro, Wieringen da en sus cuadros (643) una importancia secundaria al mar y sus efectos atmosféricos. Las olas y espumas son dibujos esquemáticos. El interés fundamental se cifra en describir con precisión aparejos, hombres y pertrechos.

El clasicismo

Un afán de autenticidad, desnudez y sinceridad, opuesto a los efectos teatrales tan caros al alma italiana, constituyó la fuente esencial del "Siglo de Oro" español y continuará, con menos aspereza pero con más sobrio rigor, en la Francia de Luis XIV. La razón cartesiana se pondrá al servicio de la verdad. Poussin

y Claudio de Lorena, a pesar de la pintura narrativa del primero y del empleo por ambos del cuadro escénico, dispuesto de frente y en planos sucesivos, rechazan la pintura retórica y vuelven a la pintura poética. Las rectas hacen acto de presencia de nuevo en las composiciones. La sensibilidad queda sujeta bajo el control de la razón. No se olvida lo grandioso pero siempre dentro de una contención y de un equilibrio

1807 .

Velázquez a través de los lienzos de la colección real, especialmente los venecianos, y sobre todo gracias a su primer viaje a Italia, en donde conoce la pintura italiana de los años 20 (Reni, Guercino y Sacchi), tiene un periodo clásico entre los años 1630 y 1635, precisamente cuando realiza el cuadro de "Las Lanzas" (186), que supone el abandono del tenebrismo y el primer paso en favor de la perspectiva aérea. Hay que destacar ante todo la unidad y sencillez de la composición que Velázquez concibe, no con la visión espacial renacentista articulada por planos superpuestos en profundidad, sino con un movimiento

unificado en el sentido de la profundidad. Según Camón es la más equilibrada de sus composiciones, de sereno clasicismo. Busca correspondencias de masas y colores, compensaciones en actitudes y figuras. El paisaje está tratado sumariamente, casi como un mapa ¹⁸⁰⁸, aunque no parece acertar Velázquez en el "ambiente nebuloso de Flandes", pero las figurillas del fondo reflejan toda la picaresca militar de entonces ¹⁸⁰⁹. Todo el cuadro es un verdadero hervidero de anécdotas dentro de su unidad ¹⁸¹⁰. Caballos, armas, indumentaria militar, están traducidos con la exactitud de un técnico ¹⁸¹¹.

Entre los pintores de batallas, al servicio de la Francia de Luis XIV, sobresale el flamenco Adam Frans van der Meulen. En sus comienzos fue pintor de escenas militares al estilo de Vrancx y Snayers y, del último de los cuales, fue discípulo. Luego pasará a ser el historiógrafo de Luis XIV.

En el "Luis XIV de Francia en batalla" (508) o en el "General saliendo a campaña" (506) podemos apreciar su estilo. La composición es la típica de Meulen, siempre aérea y legible: un primer plano a contraluz,

donde coloca algunos personajes e, iluminado con colores vivos, un segundo plano. En el primero, probablemente, representa a Luis XIV saliendo de Vincennes. Como en sus primeras obras se nota el toque graso, fácil, rápido y ligero, que le caracteriza. Tiene un gran sentido decorativo y de la elegancia. La luz juega en él un papel ordenador que no ha aprendido de ninguno de sus predecesores. Rodeando todo de atmósfera, Meulen reserva algunos toques de color vivo, rojo, amarillo, que eviten la monotonía.

Los caballos, como es habitual en él, están pintados con toda perfección en muy diversas actitudes. Desarrolla al límite las posibilidades abiertas por Rubens y Van Dyck con el retrato ecuestre y por Snayers con las cabalgadas. Las capas de los caballos adquieren tonos muy variadas, pasando del gris al "beige" o al blanco. Las colas y crines son de una factura perfecta y pinta con maestría las monturas. En la indumentaria de los personajes emplea los mismos colores que Teniers, un poco de rojo, ocre, "beige" y lila.

Los cuadros que pinta para Luis XIV son un canto al fausto real. Para él, la guerra es sólo una parada militar, en donde un conjunto apacible de nobles acompañan al Rey lejos del combate. Aunque el artista estaba presente en los acontecimientos a los que asistía el rey, sólo captaba de la realidad lo anecdótico.

Del primer cuadro hay tres réplicas en los museos de Edimburgo, Leningrado y en la Galería de Dresde. El paisaje puede estar hecho en colaboración con d'Artois. El caballo tordo de la derecha tiene como "fuente un grabado de P. de Bailleu, según el retrato de Alberto de Ligne de van Dyck" ¹⁸¹².

El barroco decorativo

La radiante personalidad de Rubens, en el cual sobresalen los valores de sensualidad y el colorismo, será decisiva en esta corriente.

Rubens pinta "La muerte del cónsul Decio" (842), número 2456 del Museo del Prado, hacia 1618-1620. Es en

realidad un boceto o reducción del original que se conserva en la Galería Liechtenstein de Viena y procede de la colección ducal de Pastrana. En primer plano un torrente de hombres, caballos y armas se entremezclan dentro de un movimiento frenético. Rubens había copiado la "Batalla de Anghiari" de Leonardo, copia que se conserva en el Museo del Louvre. El caballo encabritado y uno de los guerreros muertos se transcriben con fidelidad. A pesar de la preponderancia de la línea curva que se retuerce en clara vocación caligráfica y de la sensación de desorden, hay un consciente juego de diagonales que compensando las masas crea un claro equilibrio ¹⁸¹³. El tema del boceto narra la muerte del consul romano Decio Nus, basada en la "Historia de los romanos" de Tito Livio.

El barroco decorativo, a partir de 1640 aproximadamente, sustituye el interés psicológico por el gran espectáculo con fuertes efectos colorísticos. Tiene una proyección fuertemente política, y con la ayuda de un profundo conocimiento de la literatura clásica utilizó al máximo lo conceptual para ensalzar

al poder. Correggio había puesto la primera piedra. Rubens también va a contribuir con el gusto por lo escenográfico, lo patético y el movimiento crispado. Está representado en Italia, sobre todo, por Pietro de Cortona, especialmente desde que realiza la gran sala Barberini, y después por Giordano, Pozzo o Baccicia. De Cortona hay una "Batalla de Arbelas" en la Galería Capitolina de Roma, de la cual existe una copia del siglo XVIII en la Academia de San Fernando ¹⁸¹⁴.

En España se introduce a mediados de siglo, gracias a la difusión masiva de los modelos rubenianos a través del grabado, matizadas por la factura deshecha y suelta del último Tiziano, con pintores como Francisco Rizi, Camilo o Herrera Barnuevo, creando composiciones dominadas por el dinamismo, retórica teatral y por la riqueza cromática sobre celajes intensamente azules, que derivan de los venecianos y flamencos. Las composiciones se tornarán dramáticas y agitadas y el gusto por lo sensual, el lujo y la opulencia se impondrá durante todo el reinado de Carlos II y continuará en el primer cuarto del siglo siguiente

con pintores como Palomino. Los colores adquieren una gama cada vez más clara y luminosa. La moda de las decoraciones al fresco y el pleno barroco se impondrá, por último, con la venida de Mitelli y Colonna, en 1658, con sus arquitecturas fingidas y sus visiones "di sotto in su", y con la brillantez y eclecticismo de Lucas Jordán, en 1692 ¹⁸¹⁵. Uno de nuestros pintores que va a recoger sus enseñanzas es Palomino.

Entre otros ejemplos de finales del siglo XVII, la serie de frescos de Lucas Jordán de El Escorial, que tiene un sentido simbólico con el tema de la fundación del Monasterio, representan el sitio y batalla de San Quintín, por una parte, y gran cantidad de personajes celestes, alegóricos e históricos, entre los que sobresalen Carlos V y Felipe II, por otra. Sin embargo, esta alegoría de aparato, "casi no necesita explicación, puesto que se vale, sobre todo, de la grandiosidad y el dinamismo para impresionarnos casi instintivamente" ¹⁸¹⁶.

Se puede observar la diferencia de intereses entre los cuadros de finales del siglo XVI o principios del

XVII y los de finales del mismo siglo. Para los primeros sólo interesa recoger el aspecto "topográfico" y la descripción pormenorizada de los combates. Para Lucas Jordán lo importante es el fragor del combate en cuanto tiene de dinamicidad y colorido y los hechos puntuales de algunos de sus protagonistas, como la prisión del Condestable o del Almirante de Francia. Muchas de sus representaciones se podían confundir con cualquier "batalla sin héroe". Como decía Ponz:

"correcto en el dibujo, queda absorto al mirar las buenas cualidades de ella, principalmente las que pertenecen al manejo del fresco, a la fecundísima invención, a la buena elección de luces, al relieve de las figuras y, finalmente, a la riqueza y grandiosidad del todo... la degradación es cuanto se puede desear... en cuya clase se debe colocar la batalla de San Quintín, en donde hay un fuego terrible y grandísimo capricho en agrupar soldados, caballos y los demás instrumentos de guerra" ¹⁸¹⁷.

El mejor pintor de batallas es, seguramente, el

francés Jacques Courtois, llamado el Borgoñón. Uno de sus lienzos del Prado es la "Lucha por la posesión de una fortaleza" (672), número 2243, en donde la lucha se establece en diferentes planos subordinados al primero. El humo de la pólvora o de un incendio, las nubes y los combatientes crean ese peculiar dinamismo que anima las obras de este pintor, contrastado esta vez por el equilibrio estático de un amplio paisaje, subordinado a la acción. Influido por la pintura de Salvator Rosa, dentro del aparente movimiento frenético y caótico, hay una composición perfectamente ordenada, que permite seguir todas las fases de la acción y cada uno de los episodios del combate, con una puesta en escena muy teatral e italiana.

No hay un deseo de presentar un protagonista o destacar a una de las facciones, ni describir los pormenores del combate o las anécdotas de un acontecimiento histórico. Se trata de introducirnos en el interior mismo del combate, y revela el gusto por rellenar todo el lienzo con imágenes y figuras en movimiento, a las que Courtois inyecta convicción,

animación y vigor. Aunque no siempre se basara en la experiencia directa, da a sus obras un verismo tal, que asombran a sus contemporáneos. Representa la indumentaria de su época, aunque sin la meticulosidad de los flamencos. La factura es de toque rápido, breve y nervioso.

Philips Wouverman, es el representante de la pintura holandesa más destacado en nuestras colecciones. El Museo del Prado conserva un "Choque de caballería" (646), número 2153, en el que pelean jinetes con fuego de pistoletas casi a bocajarro. Como siempre, da gran importancia a los caballos. El cuadro como es habitual en él es de pequeñas dimensiones. Goza de un toque elegante y decorativo que, junto a sus delicadas gamas frías y su técnica fluida y aérea, constituyen las claves de su éxito.

Batallas rococó

El rococó es un arte fundamentalmente decorativo, de suave gracia cortesana que huye de la realidad. Los

cuadros son, normalmente, de formato pequeño, apropiados a la sensibilidad frívola de la época.

El estilo rococó en la pintura se distingue del barroco por sus gamas de color más claras, casi nacaradas y, a veces, los colores son brillantes, frescos y jugosos. Los acordes lumínicos suelen dar a la obra un aspecto irreal y nostálgico. Las formas adquieren un carácter más blando y gracioso. La naturaleza es ficticia. Los paisajes de fondo son fantásticos. La composición es espectacular, propia de un arte teatral y literario.

En Italia las batallas de Francesco Simonini o de Pietro Graziani concuerdan con este estilo dieciochesco¹⁸¹⁸. Corrado Giaquinto, discípulo de Solimena y colaborador de Conca, trabajó en Turín y en Roma. Llamado a Madrid (1753-61), sustituyó a Amigoni. De él conservamos en el Museo del Prado, el boceto de "La batalla de Clavijo", número 106, que luego pinta al fresco en el platillo de la bóveda de ingreso a la Capilla de Palacio. Su estilo es sutil aunque frío.

Utiliza los colores transparentes y la luz típica del siglo XVIII ¹⁸¹⁹.

C A P I T U L O V I I I

Hacia una tipología de la pintura bélica

Los tratadistas de la época ya elaboraron una cierta tipología. Palomino hablaba de la "Milicia, en la artificiosa variedad de las batallas, asedios, marchas, acampamentos, fortificaciones, ataques, bloqueos y otros aspectos de guerra..." ¹⁸²⁰. Pacheco se refiere a "cercos de ciudades, disposición de gente de a pie y a caballo, de batallas de mar y tierra..." ¹⁸²¹.

Por nuestra parte, en un intento de establecer una tipología de la representación de los cuadros de tema bélico, podemos distinguir en líneas generales, entre acciones en campaña y escenas de la vida en guarnición y otros aspectos de la vida militar.

ACCIONES EN CAMPAÑA

Tres grupos se pueden hacer en este apartado: las batallas en sentido amplio, las acciones bélicas de "género" y las alegorías de la guerra.

Batallas

A su vez, las batallas podemos dividir las en dos tipos: las batallas "con héroe" y las batallas "sin héroe".

Batallas "con héroe"

Considerando el aspecto por el que más se identifica, las batallas "con héroe" las subdividiremos en:

Batallas narrativas

Ya hemos visto como en los tratadistas del arte la pintura podía ser "libro abierto, historia, y escritura silenciosa" ¹⁸²², en donde se leen los sucesos de la humana historia, y que con una sólo mirada puede expresar lo que un libro necesita contar en muchas páginas. Pero hay evocaciones convencionales que refiriéndose a un suceso conocido por todos, interpreta

los detalles muy libremente, mientras en otras ocasiones hay un intento serio de interpretar la verdad de los hechos. En algunos cuadros el acontecimiento ha tenido lugar en tiempos lejanos, en cambio en otros el pintor o había asistido al hecho o había conocido a sus protagonistas y, oyendo sus relatos, podía expresar en su obra la frescura de las cosas vividas.

En el siglo XVII existen numerosos ejemplos de evocaciones de nuestras victorias pasadas, tanto las de la Edad Media, como las del siglo XVI, especialmente las de Carlos V. La conquista de América también se recuerda en algunos casos. El Prado conserva un cuadro titulado "Conquista y reducción de los indios infieles de las montañas de Paraca y Pantasma en Guatemala" (68), número 4780. Del Museo de América es "García de Holguín prende en la Laguna a Guatizazin con toda su familia" (877).

La serie de los anónimos flamencos del Patrimonio Nacional, que relatan los más importantes hechos bélicos ocurridos en los Países Bajos, es uno de los mejores ejemplos de este tipo de batallas. En algunos

casos, como sucede en varias series navales, se narran varios episodios de una batalla en diferentes cuadros.

Batallas topográficas

Dentro de las batallas narrativas, hay algunas en las cuales adquiere un protagonismo singular la topografía del terreno. Snayers, y antes de él su maestro Vrancx, representa en los grandes lienzos batallas históricas, hábiles reconstrucciones de los acontecimientos, en las cuales el movimiento de los ejércitos se puede observar como a vista de pájaro, en donde el cielo casi no se ve y con un primer plano estrecho en la parte inferior del cuadro, en el cual se suele pintar una escena movida, de género, con pequeñas figuras pintorescas, llenas de movimiento, trabajadas con cuidado y coloreadas vigorosamente.

Batallas con retrato

En relación al tamaño del personaje, al marco y al

tamaño de la batalla, existen distintas posibilidades. La más extrema es aquella en la cual el personaje llena prácticamente todo el lienzo y no hay batalla expresamente representada. Carlos V en la batalla de Mühlberg es el único contendiente que queda en el campo de batalla alemán. Sobre un caballo zaino español, avanza al paso con firmeza y va armado con un arnés que se conserva en la Armería Real. Sale de las sombras de la herejía a la luz de la fe, embrazando una lanza cuya punta brilla en la claridad de la victoria.

Son más numerosos los cuadros con el retrato ecuestre del retratado y una escena de batalla a los pies del caballo. En el siglo XVII hay ejemplos magníficos. "El Cardenal-Infante en la batalla de Nördlingen" (867) de Rubens se representa sobre un caballo. Lleva armadura, espada y bengala, como en el Felipe II, también de Rubens, que quizás represente la batalla de San Quintín. La diferencia del retrato ecuestre es la posición del caballo, al paso en el caso del último y en corveta la del Cardenal-Infante. Encima de Felipe II vuela la Victoria alada con una corona de

laurel. En la de don Fernando la Fama lanza sus rayos contra los enemigos junto al águila de los Austrias. Entre las patas del caballo, la batalla de Felipe II deja ver una amplia vista del campo de batalla con la ciudad al fondo. La oleada poderosa de las tropas de Felipe II se agolpan a la derecha del cuadro, mientras los escasos supervivientes enemigos huyen despavoridos hacia la izquierda. En el cuadro del Cardenal-Infante la batalla se reduce a un simple choque de caballería, con pocos combatientes, en la que importa sobre todo la dinamicidad de la acción. La concepción clásica del retrato de Felipe II, acorde con la personalidad del monarca, contrasta con la de don Fernando, mucho más barroca.

Velázquez pinta "El Conde Duque de Olivares a caballo" (925), probablemente como conmemoración de la victoria contra los franceses, en 1638, que al mando del príncipe de Condé habían invadido el territorio español y sitiado Fuenterrabía el 4 de julio. En la Corte se nombró como caudillos al Almirante de Castilla y a los marqueses de Vélez, Mortara y Torrecuso y para

defender la plaza al prestigioso maestro de campo Miguel Pérez de Xea, que murió en el sitio. En vez de premiar a los caudillos, los consejos de Estado y Guerra propusieron el regalo anual de la copa de oro al Conde Duque, junto la alcaldía perpetua de Fuenterrabía, además de doce mil ducados de renta ¹⁸²³. A los pies del caballo se esboza una batalla de caballería y más arriba se ve una ciudad en un terreno ondulado. Sin embargo, todos estos tipos son más bien retratos con batalla que batallas con retrato.

El siguiente paso está en aquellos cuadros en los cuales el tamaño del personaje en relación con la del marco del cuadro es tal, que no deja duda de la intención del artista de ensalzar al protagonista. La serie del Salón de Reinos es el mejor exponente de este tipo de cuadros. Dentro del citado Salón de Reinos había dos clases de batallas con retrato,

"una de tono grandilocuente y heroico, en que el capitán vencedor, cabalgando... o departiendo a pie con sus compañeros a un lado del proscenio, muestra al espectador el amplio escenario de la

batalla... y otra, de tono más bajo, en que la entrevista del general victorioso con el general vencido, o entre el general y sus capitanes llena el proscenio mientras las tropas se pierden en el fondo, reduciéndose... a un simple fondo" ¹⁸²⁴.

La siguiente variante se puede observar en cuadros plenamente narrativos, como los anónimos flamencos del Patrimonio Nacional en los cuales, además de contarnos como sucedieron los hechos, se puede distinguir al protagonista, de un tamaño reducido, gracias a su posición destacada dentro del conjunto de combatientes. Y otras veces, también, por medio de una pequeña cartela con el nombre que hace referencia a un número que se encuentra en el cuadro debajo del personaje.

Batallas "clásicas"

Denominamos "clásicas" aquellas batallas que evocan episodios concretos de la historia greco-romana. Ponemos como ejemplos la "Batalla de Zama" (830) de Solimena de la colección Francisco Gutiérrez de Madrid

o la del Puente Milvio (848) de la colección del marqués de la Torrecilla. Del taller de Rubens es el "Principio de la guerra del Lacio" (537) y de Juan de la Corte la destrucción (910) e incendio de Troya (911) y "Anibal contra Escipión" (909).

Otros temas como la "Naumaquia romana" (737) de Lanfranco y, de Juan de la Corte, "El rapto de Helena" (921), se aleja ya de nuestros fines.

Batallas bíblicas

Al igual que las anteriores, las batallas bíblicas narran un pasaje del Antiguo Testamento. Esteban March tiene muchos ejemplos en este sentido, como la "Batalla de David contra Goliat" (135) y "Josué parando el sol" (131), del Museo de Valencia. De este último hay otra versión del autor en el Museo de Quimper (117). Con la inscripción "Moisen horando Bensio la batalla" (123) existía un lienzo en la Academia de San Fernando.

Hay varias batallas en la colección del Banco Central-Hispano, del círculo de Juan de la Corte, como

las posibles "Batalla de Senaquerib" (912), "Débora y Barac" (896), "Triunfo de David" (913), "Paso del mar Rojo" (841), "David y Abigail" (839), "Destrucción de Jerusalén por Nabucodonosor" (838) o "Josué en la batalla contra los amorreos" (840).

Lucas Jordán también nos ofrece algunas en el Museo del Prado, "La derrota de Sísara" (733) y "La victoria de los israelitas" (734).

En un cuadro de la colección Benavides (843), se representa la muerte de Absalón por Joab o uno de sus soldados. Absalón cuelga de la encina, atrapado su pelo por las ramas de ésta, mientras un jinete armado con media armadura y una lanza lo atraviesa. Este jinete apareció aislado en un lienzo del comercio de Barcelona. El mismo asunto debe tratar el anónimo "Ataque de caballería" (684) del Museo de Valencia. "Las tropas de Gedeón" (143) es el lienzo copia de Orrente, número 1135 del Prado.

El Patrimonio Nacional conserva un "David y Absalón" (712) de Lucas Jordán y el anónimo italiano "Paso de los israelitas por el mar Rojo" (762).

Batallas religiosas

Ya hemos visto en el capítulo histórico algunos cuadros importantes que relatan alguna batalla relacionada con un santo, como "San Millán en la batalla de Hacinas" (148). El caso más claro es el del apóstol Santiago. Simón Vos pinta "La batalla de Tentudia" (622) perteneciente a una colección privada, con el apóstol en el centro seguido por un caballero con el estandarte de las armas de Castilla. De Cieza es el cuadro que representa a "San Francisco de Paula en un combate" (83), número 5449, del Museo del Prado.

Batallas literarias

Aprovechando textos literarios como la "Jerusalén libertada" de Tasso, los artistas pintan, a veces, escenas de batalla. De la obra citada existen los cobres de David Teniers "Proezas de Reinaldos frente a los egipcios" (609) y "Armida en la batalla frente a los sarracenos" (610), números 1834 y 1835 del Prado.

Batallas "sin héroe"

Aniello Falcone será el creador de la "batalla sin héroe", dentro de un mundo de formas, lleno de guerreros y caballos mezclados, entre la vida y la muerte, espadas y escudos, celadas y turbantes, pintados con gran cuidado y destreza, cuyos elementos esenciales derivaban de Tempesta, Callot y las escuelas de Caravaggio y Carracci. Al contrario de la pintura de batallas en las que se ensalza a uno o varios protagonistas, a Falcone no le interesa especialmente ni lo heroico, lo épico, lo trágico o lo dramático. Tampoco es un moralista al modo de Callot ¹⁸²⁵, en este caso

"el pintor de batallas se preocupa, salvo excepciones, de la psicología de los personajes que representa, puesto que se halla dominado por la constante del movimiento, de la agitación, que hará vibrar a sus figuras en torbellinos y líneas ondulantes, cuyos acabamientos escapan de la tela"

¹⁸²⁶

Dentro de este apartado podemos distinguir dos grandes grupos: las batallas terrestres y las marítimas.

Dentro de las batallas terrestres encontramos sitios, batallas en el sentido estricto de la palabra, de infantería, caballería o de ambas armas a la vez, y choques de caballería.

Entre las batallas marítimas cabe diferenciar los desembarcos de las batallas o combates navales.

Batallas terrestres

Sitios de plazas

En el sitio de una plaza puede interesar al artista mostrar los trabajos de aproche, el combate de los soldados bajo los muros de una plaza, el estorbo del socorro, la batería, cómo se defienden los sitiados desde lo alto de las defensas, el momento del asalto, como en el "Asalto a una ciudadela" (81) de la colección del conde de Muquiro; la entrada de las

tropas o la salida de la guarnición y entrega de las llaves de la ciudad, que vemos en el cuadro (41) de los hermanos Cuesta.

La representación de los sitios varía también desde la vista a vuelo de pájaro al modo de Snayers, en la cual era esencial la "topografía" del terreno, como es el caso del "Asedio a una ciudad" (878) de la colección del marqués de Martorell. Pasa después por un punto de vista menos elevado y con una línea del horizonte que progresivamente va bajando. Es el caso del cuadro de los hermanos Cuesta (40) y la "Escena de batalla" (880) de la colección de Luis Aznar. Por último están los cuadros con un horizonte bajo, que permiten resaltar figuras, fortalezas o escenas de combate, como el "Ataque y asalto a una fortaleza" (81) o la "Toma de una plaza fuerte" (732) de Lucas Jordán.

Batallas de infantería y de caballería e infantería

Dentro del elenco de batallas terrestres de que disponemos, encontramos una gran variedad. En algunas

se representa únicamente un combate entre unidades de infantería, como en La "Recuperación de la isla de San Juan de Puerto Rico" (73), aunque son excepcionales. En otras aparece en primer término el combate de infantería con caballería, con todo detalle de indumentaria y armamento, como en la "Batalla junto a una fortaleza" (163) del estilo de Juan de Toledo, del Patrimonio Nacional, o en la de Courtois (672), número 2243, del Prado.

En algunas la caballería ocupa el centro de atención, como es el caso de las dos batallas de Juan de Toledo (151) y (152), de la colección del Prado, números 2775 y 2776.

Hay batallas en las cuales el artista hace hincapié en el despliegue de las tropas en escuadrones y compañías de caballería, colocando en primer plano detalles anecdóticos. Así ocurre con la "Batalla" (624) del Museo de Sevilla y la de la colección del marqués de la Torrecilla (136).

Otras evocan batallas bíblicas, de moros y cristianos o de ambiente romano, como son,

respectivamente la "Batalla" (118) de Esteban March del Patrimonio Nacional, y las de Falcone (706) y (707) del Museo del Prado, números 140 y 139.

Por último, hay cuadros en los cuales la batalla es un elemento anecdótico y el paisaje adquiere el protagonismo. Así sucede en la "Vista de una batalla" (879) de la colección Luis Aznar.

Batallas y choques de caballería

Lo mismo que hemos dicho con respecto a las batallas en general se podía aplicar a las de caballería, que diferenciamos de los choques únicamente por la mayor cantidad de jinetes. Así como son escasas las batallas de infantería, son numerosísimas las de caballería ¹⁸²⁷. Se puede encontrar desde la lucha singular de dos jinetes, en el "Combate a caballo" (814) de la colección Milá de Barcelona; enfrentamientos entre pocos caballeros, como en el caso de la "Choque de caballería" (524) de Meulener; batallas de orientales, en el ejemplo del cuadro (28) de la

colección Casa Desbrull, de Palma de Mallorca; encuentros entre grupos numerosos de jinetes abalanzándose los unos contra los otros, como en la "Batalla" (888) del Patrimonio Nacional; cargas de caballería, en la "Escena de batalla" (881) de la colección Luis Aznar, etc.

Como aspectos secundarios dentro del paisaje se repite, a veces, el de un puente en donde continúa el combate, que suele estar en segundo término de la composición. Lo emplea Meulen en el cuadro del Prado (507), número 1563, Lucas Jordán en la "Batalla sobre un puente" (721) que estaba en la Embajada de España en Lisboa y el anónimo flamenco (440) depositado por el Prado en San Sebastián, número 1983.

Hay casos en los cuales el tema secundario está representado por un castillo, como en un cuadro de Courtois (667), del Patrimonio Nacional. Del mismo autor es un cuadro (671), número 2242 del Museo del Prado, cuyo tema secundario son unas ruinas.

Los árboles son otro elemento que adquiere importancia en la composición en cuadros como las

batallas de Snayers de la colección del marqués de la Torrecilla (572) y del Prado (563), número 1547, o el de Meulener (525), del Museo del Prado, número 1566.

En algunas ocasiones hay un personaje, que sin ser el héroe, destaca por estar aislado, por su mayor tamaño o por la luz. Esteban March utiliza mucho este recurso en sus batallas no bíblicas (126), (110) y (111). Una batalla (124) de la colección del marqués de la Montortal nos podía servir, también, de ejemplo.

Batallas marítimas

Batallas y combates navales

Las batallas y combates navales se pueden diferenciar, en primer lugar, por el número de buques. Como en las terrestres unas veces el interés se basa en mostrar el despliegue de una escuadra o armada. Pero es más frecuente en los combates no históricos el representar dos o tres buques.

Ha sido muy rara la representación de escenas

navales en la Edad Media, aunque es frecuente el transporte o embarque de tropas por mar ¹⁸²⁸. Es a partir del siglo XVI cuando se encuentran verdaderas representaciones de batallas navales, en las que se pueden apreciar las formaciones tácticas de los navíos, como en varias versiones narrativas de la batalla de Lepanto o en los tapices de Pannemaker para ilustrar la conquista de Tunez por Carlos V.

En el siglo XVII encontramos batallas navales en las cuales los navíos unas veces sólo se cañonean a distancia, como pasa con el número 2159 (635) del Museo del Prado, en otras se llega al abordaje, como en el de Juan de la Corte del Museo Naval (89). En estos últimos, hay casos en los cuales se insiste en el momento del hundimiento de uno de los navíos y cobra gran importancia la lucha en las embarcaciones menores y los naufragos. Juan de Toledo sigue siendo el maestro de los pintores españoles es dicho aspecto.

La tendencia en el tiempo es a bajar progresivamente el horizonte, dando así más importancia a los celajes, los cuales, a veces, son tormentosos, y

acompañan al furor de la pelea, como pasa en el cuadro de la colección de Rodríguez y Jiménez (48).

Desembarcos

En los desembarcos se pone de relieve la contraposición de la mar y la parte de playa o puerto en donde se desembarca. El número 1156 (157) de la colección del Prado es un magnífico cuadro de Juan de Toledo, en el cual la lucha se establece en la playa. Un desembarco más pacífico parece ofrecernos el cuadro (495) de Gaspar van Eyck del Museo del Prado, número 1509.

También existen cuadros que representan navíos de guerra sin combatir, acercándose a una costa, como en el anónimo flamenco "Barcos de guerra" (832) o en medio de una tormenta, en la pareja de lienzos (132) y (133) atribuidos a Esteban March.

Acciones militares de "género"

Bajo la acepción de "acciones bélicas de género militar" abarcamos emboscadas, sorpresas de convoy, pillajes, incendios de ciudades, etc., que acontecían dentro del teatro de operaciones.

Emboscadas

La emboscada se daba por una tropa que se ocultaba para esperar y acometer de improviso, sobre seguro, con mucha ventaja y poco riesgo, a otra superior que pasaba desapercibida ¹⁸²⁹. Los españoles hicieron una el 17 de julio de 1572, cerca de Saint-Guislain, en la que diezmaron a los 5.000 franceses que acudían al socorro. Una de las condiciones principales para el éxito de la empresa era elegir la "persona diestra, que sea de pecho y animosa", conocedora del terreno donde se había de dar la acción, y sobre todo capaz de "reparar" a su unidad en trances tan indecisos ¹⁸³⁰.

La "Emboscada" (432) depositada por el Museo del Prado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, número 4802, muestra en el ángulo inferior izquierda a la

tropa oculta entre unos árboles, disparando contra los mandos de una unidad de caballería que se disponen en el centro y primer término.

Sorpresas de un convoy

Constituye un convoy la conducción de municiones de boca y guerra, de caudales, de vestuario, de pertrechos, de heridos o prisioneros, dentro del círculo de acción del enemigo ¹⁸³¹. El número 1565 del Museo del Prado se titula "Defensa de un convoy" (521). Es un buen cuadro de Meulener, en el cual los soldados que defienden el convoy rechazan el ataque de sus enemigos. A la izquierda se representa el convoy con los carros, mujeres y vivanderos, que son asaltados sin piedad. De Vrancx y Brueghel es la "Sorpresa de un convoy" (631), número 1884, también del Prado. El convoy se acerca por un camino desde el último término, en el centro del cuadro. Una tropa de caballería, desde el ángulo inferior derecho y otra de infantería, desde el izquierdo, se dirigen hacia los carros que sus

propietarios abandonan, huyendo a la desbandada.

Pillajes

El pillaje y el merodeo eran acciones, desgraciadamente, muy frecuentes en aquel siglo. Una de las causas era la endémica carencia de dinero que padecían los soldados, necesaria para subsistir ellos y sus acompañantes, mujeres casadas y públicas con sus hijos. Pero también existían otras causas propias de toda guerra, la fatiga de la misma guerra y la frustración ante la duración de un sitio o vengar la muerte de un compañero, etc.

El palacio de Oriente conserva una escena de pillaje (618) atribuida últimamente a Jacques d'Arthois. Los soldados se apoderan de los animales de unos campesinos, a los cuales cogen prisioneros. Entre los que han conseguido escapar, uno de ellos es seguido por un jinete, mientras un hombre y una mujer se esconden en la maleza. Un anónimo flamenco titulado "Asalto a un pueblo" (477), depositado por el Museo del

Prado en la Zona Marítima del Cantábrico en El Ferrol, presenta un caso parecido dentro de un pueblo. Aunque empiece a trabajar a caballo del siglo, Carlos Breydel sigue el estilo del siglo anterior en el "Saqueo de un poblado" (485).

Enfrentamientos entre paisanos y militares

No siempre se salían con la suya los soldados cuando iban de pillaje o merodeo. En un cobre (782) del comercio de Barcelona se puede ver como los habitantes de una aldea, con los aperos de labranza, cuchillos, hachas o palos, consiguen poner en fuga a unos soldados.

Incendios

Incendios y saqueos de ciudades era otra de las escenas frecuentes. El Museo del Prado tiene una tablita imitación de Brueghel, número 1458, titulada, precisamente, "Incendio y saqueo de una población"

(487), en la cual se ven a varios soldados perseguir y matar a la población civil, mientras las casas empiezan a incendiarse, dando una luz espectral a la escena de violencia. Es posible que la ciudad incendiada (497) de Daniel van Heil, número 1459, del Museo del Prado, represente una ciudad de Flandes, dentro de este mundo de guerra sin piedad. En un dibujo (922) de Esteban March, que se conserva en el Museo del Prado, se puede ver una granja incendiada al fondo, mientras un capitán, en primer plano, parece condenar a muerte a dos hombres.

Los horrores de la guerra

La representación de los horrores de la guerra era un tema que aparece en la Edad Media y en el Renacimiento. Los soldados heridos o muertos, aislados o esparcidos en el campo de batalla, los caballos destripados, los ahorcados, los cuidados a los heridos y las operaciones quirúrgicas y, sobre todo, la crueldad con la población civil, no era una novedad en

la historia del arte. Sin embargo, la Guerra de los Treinta Años comporta una especial intensidad en estas situaciones y en el correspondiente sentimiento vivo de esta realidad ¹⁸³².

Un anónimo flamenco (899) que se conserva en el Museo de Bilbao, nos pinta la imagen del sufrimiento de los habitantes de un pueblo por donde han pasado los soldados. A la izquierda, una mujer llora ante el cadáver de otra mujer desnuda y destripada. Detrás un fraile da la extrema unción a un moribundo. A la derecha un perro hambriento devora un cadáver y, junto a él, un soldado asesina a una pareja de campesinos que piden clemencia. Algo más lejos otro soldado despoja a un muerto, mientras el resto de las tropas se alejan dejando detrás la muerte y la desolación.

Alegorías de la guerra

Palomino, al tratar de las distintas clases de argumentos de una obra pictórica, cita además del histórico, el metafórico (cuando mediante algún signo

natural manifiesta el concepto del pintor), y el iconológico (cuando mediante una figura humana representa algún sujeto abstracto o invisible).

Como dice Gállego, la figura alegórica designa la personificación, "acompañada de atributos característicos, de una virtud, un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral." ¹⁸³³, por lo cual podemos identificar el argumento "iconológico" de Palomino con el alegórico. La pintura analógica o simbólica, emplea el símbolo, figura o imagen empleada como signo de una cosa abstracta, para expresar en concepto del pintor, como define Palomino los argumentos "metafóricos". En el emblema o jeroglífico, que suele unir la representación de figuras con un lema al pie que completa el sentido del conjunto, hay un contenido moral que se dirige a toda la sociedad entera.

Los cuadros alegóricos pueden tener mucho de batalla y poco de alegoría o, por el contrario, poco de batalla y mucho de alegoría, como en la de la ciudad de

Mesina (860) de Lucas Jordán, número 3261, de la colección del Prado y la "Alegoría de la guerra" de Brueghel (887).

Algunos acontecimientos tienen la virtud de propiciar varios encargos de este tipo. La batalla de Lepanto es uno de ellos ¹⁸³⁴. Lucas Jordán pinta en la escalera de El Escorial una de las obras simbólicas más famosas, el sitio y batalla de San Quintín, con gran cantidad de personajes celestes y alegóricos.

A veces, como en la "Recuperación de Bahía" (109) de Maino, hay una verdadera pintura emblemática, aunque no haya epigrama y un lema que complete el sentido. "La pacificación de los Estados de Flandes" es el título que le da el catalogo antiguo del Prado y el conde la Viñaza ¹⁸³⁵. La escena en primer plano, con la imagen de la madre abrazando a sus hijos, símbolo de la caridad, y la batalla pasada al fondo, declaran el lema implícito de "La Caridad triunfando de la Guerra".

LA VIDA DE GUARNICION Y OTROS ASPECTOS DE LA VIDA MILITAR

Existen cuadros que reflejan diversos aspectos de la vida del soldado. Los campamentos, marchas, ejercicios de instrucción, interiores de un cuerpo de guardia, las escenas galantes o, simplemente, la figura del soldado, son pretexto para los pintores de este género.

Campamentos

El campamento era el sistema habitual de alojamiento en tiempo de guerra. Su instalación debía hacerse cerca de un curso de agua y de un bosque, a ser posible. Una vez elegido por el General o Maestre de Campo, se arreglaba el terreno, si era necesario contra las inundaciones y se fortificaba contra el enemigo. Cada compañía se alojaba en un espacio perfectamente definido, 10 pasos de frente por 30 de profundidad, o más según los efectivos. Las compañías debían de estar a menos de 40 pasos de la plaza de armas, cuya extensión debía permitir la formación de todo el escuadrón. Los campamentos ofrecen multitud de datos

preciosos para conocer la vida del soldado de la época.

Una vista panorámica nos ofrece el cuadro de la revista de tropas cerca de Amiens (454) de El Escorial. Esteban March pinta unos de ellos (121), que está en la colección del Museo del Prado. Algunos soldados conversan o fuman sus pipas, mientras sus mujeres amamantan a los niños o se calientan en una fogata.

En el cuadro de los hermanos Cuesta (40) se representa en primer término una escena de género típica en la pintura flamenca. Se nos muestra un campamento, el de los sitiados, con un fuego donde se prepara la comida y una mujer cociendo vino de una de las cubas. Apiñadas en una tienda, hay varias barraganas acurrucadas y dos soldados sentados hablando con otra junto a un tambor y una bandera plegada, mientras un leñador corta un tronco. Más a la derecha vemos una rica tienda de campaña.

Ejercicios de instrucción

Por lo general estaba reglamentado que todo

soldado aprendiera su oficio antes de intervenir en una acción de guerra. Los soldados bisoños iniciaban su formación observando el entrenamiento de los veteranos. La vida en guarnición ofrecía condiciones inmejorables para la preparación, lejos de las privaciones y peligros de la vida de campaña. Los soldados españoles se formaban tradicionalmente en las guarniciones italianas. Aún en el caso de ir directamente a Flandes, solían pasar un tiempo de guarnición en alguna de las plazas fuertes.

La instrucción se centraba en el manejo de las armas, la pica, la espada o el mosquete, y en el dominio de la táctica, practicando maniobras, evoluciones en orden cerrado, escaramuzas y simulacros. También era necesaria la formación física y se hacían prácticas de salto, natación, carrera, equitación o juego de pelota.

Es un tema que no se se había tratado mucho anteriormente. Sobre todo se representaban los ejercicios y, a veces, duelos con la espada y la lanza

¹⁸³⁶. Cuadros titulados "Demostraciones de la destreza

de las armas" (863) ¹⁸³⁷ o "El tiro de la ballesta" (868), número 1790 del Museo del Prado, son algunos ejemplos, aunque no suelen abundar en España.

Marchas

La defensa de las posesiones españolas, repartidas por todo el mundo, exigía una gran movilidad en el ejercito español teniendo en cuenta la inferioridad numérica. En el corazón de Castilla se reunían los reclutas que, luego marchaban a los puertos de Sevilla, Málaga, Cartagena y Barcelona. El destino normal era Italia, donde se distribuían los efectivos entre el Milanesado, Sicilia y Nápoles. Desde allí se presentaban dos rutas complementarias. La del sur que se dirigía hacia Nápoles, Sicilia y, a veces, Túnez. La del norte se dirigía a Flandes, donde la gran formación se fraccionaba en otras más pequeñas. Las marchas requerían depósitos de víveres, comunicaciones y convoyes de impedimenta. Los trenes de bagajes, si se operaba alejados de las bases, podían alcanzar

proporciones enormes. La ración cotidiana del soldado suponía dos kilos al día. Además estaban las armas y municiones, el pienso de los animales y el suplemento que suponía las necesidades de lo que al Tercio seguía. La progresión era normalmente lenta, pues el ejército avanzaba muchas veces casi en orden de combate. Se solía sacar una media de 12 kilómetros al día. Pero, a veces, se lograban etapas de 30.

El motivo tuvo mucho éxito en épocas anteriores, mostrando unas veces la marcha de infantes, otras la de caballeros o el tren de bagages, acompañados de las inevitables mujeres, etc. ¹⁸³⁸.

El lienzo (59) propiedad del duque de Lerma muestra unos soldados que marchan por un idílico paisaje. Parece representar parte de una compañía con su capitán que porta la jineta al frente con dos alabarderos, seguido por el alférez que lleva la bandera al hombro, acompañado de una escolta de soldados distinguidos cuya misión era protegerle que, en España, era normalmente de 25 soldados con corazas y alabardas. Si la compañía era de piqueros, la bandera

iba en retaguardia y, al revés, si era de mosqueteros.

Falcone pinta un "Embarque de tropas de artillería" (705), depósito del Prado en la Capitanía general de La Coruña, en el cual se ven numerosas columnas de soldados dirigiéndose hacia unos bajeles, surtos en un puerto. En primer término un cañón arrastrado por bueyes.

Un anónimo holandés (823), quizás de Jacob van der Ulft, nos muestra una marcha de soldados hacia el fondo donde emerge, imponente, una arquitectura.

Cuerpos de guardia

Los miembros de las compañías de milicias, especialmente en los Países Bajos y de Holanda, rara vez participaron en alguna acción. Solían relevar a las guarniciones de mercenarios que eran los que verdaderamente hacían la guerra. Les quedaba mucho tiempo después de hacer guardia o instrucción y pasaban sus ratos libres en las tabernas, donde su presencia se hizo familiar, o en los cuerpos de guardia.

Los pintores holandeses y flamencos de estos temas eran, por lo general, sensibles a los valores tonales y efectos de la luz. En interiores penumbrosos, la luz se refleja en armaduras o uniformes, dentro de una gama de colores apagados y armonizados por delicados medios tonos. Los objetos adquieren un tratamiento como de bodegón, y destaca la maestría en la representación de las texturas.

David Teniers es el gran maestro de los cuerpos de guardia, en donde podemos apreciar con todo detalle los diversos objetos bélicos, desde una bandera, pasando por distintas clases de armas, armaduras, instrumentos musicales, sillas de montar, etc. El "Cuerpo de guardia" (598), nº 1.812 del Museo del Prado es uno de tantos ejemplos, como las copias o atribuciones que llevan los números del Prado 1783 (614), 1734 (613) y 1838 (617).

También ofrecen algunos aspectos de la vida de guarnición. En "El vivac" (599), también de la colección del Prado, los soldados juegan a las cartas en el fondo, mientras en primer plano un mozalbete limpia las botas a otro soldado.

Escenas galantes y de taberna

La vida de guarnición que dejaba también tiempo libre para

"la guerra de los sexos cuyo campo de acción era un cuarto en una fonda o cuartel, y cuyo resultado se dejaba adivinar, fue representada mucha más veces. Temas populares fueron también los soldados jugando a las cartas o al tric-trac, o fumando tranquilamente. En general se preferían las escenas con poco movimiento o acción abierta"
1839 .

Entre las escenas galantes, que ya encontramos en grabados del principios del siglo XVI ¹⁸⁴⁰, destacamos la de Christophe van der Lamen, titulada "Banquete de soldados y cortesanas" (505). Dos cortesanas estan sentadas con dos de los soldados, uno de los cuales toca el laúd, mientras el tercero, de pie, bebe un vaso de vino. En la mesa un pollo asado y pasteles. Copiando al pie de la letra la parte derecha del cuadro, Palamedes pinta una "Escena de soldadesca" (639). El

"Banquete y brindis de soldados y cortesanas" (453) nos deja ver una mesa bien servida con dos soldados acompañados por dos cortesanas, mientras otra tañe un laúd. Las mujeres que seguían a las tropas y convivían durante las marchas y los campamentos se ve reflejada en muchos grabados alemanes del siglo anterior ¹⁸⁴¹. En "Soldados acampados" (648), uno de ellos se está declarando a una mujer junto a un árbol. Otra parece insinuarse a un soldado que, junto a una tienda, está bebiendo vino en el "Asalto de Rimberch por D. Francisco de Mendoza" (1), situado por encima de la cabeza de don Francisco.

Escenas de taberna hay en la colección de Juana Pasias (821) y en "Soldados en una hostería" (833) de la colección del marqués de la Torrecilla. En el primero dos soldados delante de una mesa van a ser servidos por una cantinera que lleva una bandeja con vino y dos vasos. La iluminación es fuerte, de estilo caravagesco. En la otra varios soldados departen animadamente sentados alrededor de otra mesa, mientras una mujer con un niño los observa.

Los soldados, apenas recibían la paga, se la jugaban entre ellos, como ya en el siglo anterior nos revela una estampa de Woensam. "Soldados jugando a las cartas" (533), es el título de un cuadro de Jan Miel de una colección privada de Madrid.

Paisajes con soldados

Dentro de los paisajes con soldados hay algunos en los cuales los personajes que aparecen son un detalle más de los elementos que se utilizan para pintar un paisaje, que es el verdadero propósito del artista. Es el caso del cuadro titulado "País y dos guerreros hablando en la ribera" (481), depositado en el Museo de Pontevedra por el del Prado, número 2246. Pero hay otros en los cuales tiene más peso la escena de "género", que el paisaje, como se puede apreciar en el "Paisaje con soldados" (512) de Meulen, de una colección privada de Madrid. Entre uno y otro extremo hay ejemplos tales como el "Paisaje con un río y su presa y varios soldados descansando" (452), depósito

del Prado en el Museo de Pontevedra, número 2010.

La figura del soldado

La figura del guerrero se ha representado desde el arte antiguo hasta el Renacimiento, de variadas formas y con diversos sentidos. Conservamos imágenes del guerrero a caballo o a pie, armados con diferentes armas; tambores o trompetas, lansquenets, etc. Unas veces son verdadero motivo de ornamentación, otras sirven para ilustrar textos del Antiguo Testamento o de las novelas de caballería, y algunas tienen un sentido satírico o caricaturesco. Grandes pintores como Simone Martini, Giotto, Paolo Ucello, Lucca Signorelli en Italia, o Durero, Holbein y Altdorfer en Alemania, nos han dejado buenos ejemplos de los mismos ¹⁸⁴². En España, tampoco han faltado obras señaladas como "Las Cantigas", las miniaturas románicas de Cataluña o las mozárabes, en las que se insiste sobre todo en el guerrero a caballo ¹⁸⁴³.

En el siglo XVII nos encontramos con una escasez

asombrosa de este tema, en sentido estricto. Los paisajes con soldados tienen más de paisaje que de otra cosa, como hemos visto. En otras ocasiones son más escenas de "género" que la representación contundente del soldado.

Sin embargo, podemos poner como ejemplos el cuadro "Dos soldados a caballo" (362) de Juan de Sevilla, de la antigua colección de García de la Huerta y, algo traído por los pelos, "El soldado alegre" (600) de Teniers, número 1791 del Prado. El "Guerrero a caballo" (819), del comercio de Barcelona (Baldrich), debe ser, ni más ni menos, que la copia del guerrero que mata a Absalón, de otro cuadro no titulado (843) de la colección Benavides, que representa, indudablemente este tema bíblico ¹⁸⁴⁴. El magnífico soldado (926) de Manfredi es, eralmente, un episodio bíblico.

Ciudades fortificadas

En las colecciones reales se citan numerosas vistas de ciudades fortificadas que corresponden,

algunas veces, con aquellas en las que hubo sitios famosos. Un anónimo holandés titulado "Vista de una ciudad fortificada" (634), de la colección d'Estoup, es uno de los ejemplos de la "craza italiana". Con murallas y torreones antiguos tenemos el "Puerto fortificado" (861) de Agüero, número 890 del Museo del Prado. En la vista de Amberes (890) del Palacio de El Escorial, se puede apreciar, a la derecha y arriba, la ciudadela construida por el duque de Alba en 1567, destruida en 1576, nuevamente reconstruida en el mismo emplazamiento al sur de la ciudad y derruida definitivamente en 1860 ¹⁸⁴⁵.

Bodegones de armas

En vez de las diferentes viandas a que estamos acostumbrados cuando de un bodegón se refiere, existen una serie de cuadros en que el elemento básico es el arma. Peter Boel pinta "Armas y pertrechos de guerra" (482), cuadro que se conserva en el Prado con el número 1367. Partesanas, alabardas, pistoletes, diversas

clases de cascos, cajas, trompetas, piezas de armadura, escudos, espadas, cañones o morteros, pasan a ser los objetos de interés para el artista. La belleza de la decoración de algunos de estas piezas, el brillo de otras y la evocación del mundo militar con toda su parafernalia, es indudablemente un atractivo digno de figurar junto con manjares y flores. El desorden y amontonamiento de todos estos elementos puede tener, además, un sentido alegórico.

En otras ocasiones las armas sirven de trampantojo, como es el caso de los bodegones de armas (191) y (192) de Vicente Victoria, de la colección de la duquesa de Osuna, o el del Prado (193), número 2934. En ellos se puede identificar el tipo de armas con toda facilidad gracias a la habilidad del artista en representarlas. De semejantes características es el cuadro de Francisco Gysbrechts, titulado "Trampantojo" (496), del Patrimonio Nacional.

CONCLUSIONE!!

Como resultado de las lecturas y estudios que hemos realizado en este trabajo podemos llegar a varias conclusiones. En primer lugar que la pintura de tema bélico en la España del siglo XVII, si bien no tiene la representación que merecía por las gestas y la presencia de nuestras armas en todo el mundo, puede considerarse un género en cierto modo relevante como lo fue, por ejemplo, la mitología o el bodegón.

La cantidad de pinturas de tema militar que se citan en los inventarios de Carlos II, casi el 12% del total de las mismas, las noticias de otras colecciones con abundantes obras de este género, como las del marqués de Leganés con 38 cuadros y otras muchas noticias de cuadros sueltos en colecciones, sobre todo madrileñas, es un índice de su importancia en el pasado. Las que citamos en el inventario al final del trabajo, teniendo en cuenta que sólo se ha procurado ser exhaustivos en las de carácter aúlico y que, probablemente se puedan encontrar muchos más en

colecciones particulares, ya que la mayoría de estos cuadros son de pequeñas dimensiones y no de gran calidad, demuestran lo anteriormente expuesto, en el presente.

La calidad de las obras es muy dispar. Frente al indudable valor de algunos cuadros del Salón de Reinos, Snayers, Courtois o Wouwerman, encontramos lienzos de muy escasa calidad, que sí apoyarían la hipótesis del profesor Pérez Sánchez de que el género era considerado menor en la España del siglo XVII.

En segundo lugar hemos podido comprobar que la pintura de tema bélico, en relación con la iconografía, ofrece dos tipos generales de obras: las de contenido histórico y las que podíamos definir como de "género".

En las primeras obras citadas es obligada la lectura histórica a través, sobre todo, de las "historias" coetáneas, que hubiera podido utilizar el artista para documentarse.

En las obras de "género" la iconografía tiene, por fuerza, que apoyarse en todo el "material visible" que rodea el mundo bélico, unido a los aspectos

estratégicos, tácticos y logísticos del siglo XVII que pueden ser "visibles" en su representación pictórica. El esfuerzo, en este otro tipo de cuadros ha de hacerse sobre la literatura militar de la época. Sobre esta base se ha hecho, específicamente, un estudio para tener una visión panorámica del material y del arte militar (organización, táctica, estrategia) del siglo XVII español, con ejemplos del material gráfico recogido. También creemos necesario descubrir el impacto social del "arte militar" en la sociedad de entonces mediante la lectura de la maravillosa literatura de nuestro siglo de Oro, especialmente la novela y el teatro.

En tercer lugar y en espera de que haya un estudio serio de Esteban March, se ha realizado un pequeño ensayo sobre este pintor. También se han estudiado con más detenimiento algunas batallas que, por su importancia dentro de nuestros límites de trabajo, creemos necesario destacar. Es el caso de la "Toma de Antequera" y la "Victoria de Fleurus" de Carducho, la "Rendición de Juliers" y la "Toma de Brisach" de

Leonardo, el "Socorro de Génova" de Pereda, la "Defensa de Cádiz contra los ingleses" de Zurbarán, y por descontado de "Las Lanzas" de Velázquez, de cuya obra poco se puede decir de nuevo.

En cuarto lugar se han podido rescatar para la "historia" o para el "género bélico", tema de nuestra tesis, varios cuadros que tenían otros títulos, como una "Batalla" de Vrancx del Museo de Sevilla que representa la "Batalla de las Dunas" de 1600, una "Vista de Amberes" del Patrimonio Nacional que es, en realidad, un intento de conquistar Amberes en mayo de 1605 por Mauricio de Nassau, el lienzo "Paisaje con figuras" atribuido a Jacques d'Arthois del Patrimonio Nacional que es una escena de pillaje, etc.

Por último hemos podido descubrir las diferencias estilísticas específicas de la pintura de batallas del siglo XVII con referencias a España, con la del siglo anterior y la de principios del siguiente, y a través de los cuadros de los que hemos podido tener una reproducción, deducir los diferentes y variados tipos dentro de este género bélico.

G L O S A R I O

Abanderado

En las marchas las banderas las portaba un abanderado y la podía llevar al hombro, pero si la compañía marchaba sólo debía ir siempre alzada para que no la perdieran de vista los soldados <porque representan poder real> ¹⁸⁴⁶.

Abastecimiento

Provisión de los elementos necesarios para la vida (víveres, vestuario, equipo sanitario, etc.).

Adarga

Tarja de origen berebere que tiene la forma de dos lóbulos alargados y enfrentados.

Adarve

El camino detrás del parapeto se llamaba adarve.

Aderezo de espada

Estaba constituido por el "talabarte" o "tahalí" ¹⁸⁴⁷, que se ceñía a la cintura de donde pendía la vaina o tiros en que se colocaba la espada.

Afuste

Aparato o armazón, de madera, en que se asienta y

asegura el arma de fuego.

Agujetas

Son unos cordones con los cuales las calzas se sujetaban al jubón.

Alabarda

Arma enastada que tiene el hierro modelado como una gran hacha, con cortante paralelo al mango y formando en la parte superior una larga cúspide en eje con el asta de madera y de una longitud de alrededor de dos metros ¹¹¹⁴⁸.

Alfanje

Espada o sable ancho, corto y corvo, que sólo tiene corte por un lado.

Alferez

Era el segundo jefe de la compañía y el encargado de llevar la bandera en campaña y debía ir bien armado, rodeándole en los combates soldados distinguidos por su valor.

Almadía

Una de las formas de pasar una corriente de agua eran las almadías o trasbordadores, empleadas

sobre todo si la corriente era muy fuerte. Fundamentalmente eran de dos tipos, el trasbordador de cable y el flotante. El primero usaba un grueso cable tensado que cruzaba el río y una batea atada a él, que por medio de poleas y dos cuerdas de diferentes longitudes permitían a la batea ser dirigida diagonalmente a través de la corriente. De esta forma la batea siempre era empujada por la corriente hacia la orilla opuesta. El sistema de trasbordador flotante consistía en un ancho bote o gabarra que se anclaba firmemente en la mitad de la corriente y una cuerda se arriaba de él, río abajo, con una batea al final, dirigida sesgadamente. Como en el caso anterior, la corriente empujaba al trasbordador al otro lado

1849 .

Almete

Armadura de cabeza de forma cerrada y adherente

1850 .

Almiranta

Buque en el que montaba el segundo jefe de una

armada o flota, a quien se daba el nombre de almirante ¹⁸⁵¹.

Aparejo

Conjunto de palos, vergas, jarcias y velas de un buque ¹⁸⁵².

Aproche

Los trabajos que van haciendo los que atacan una plaza, para acercarse a batirla, como son las trincheras, paralelas, baterías y minas.

Aprovisionamiento

Véase abastecimiento.

Arbol

Cada uno de los principales palos y de dimensiones proporcionadas, que se colocan en un buque, y a los cuales se agregan después los masteleros, sirviendo todos para tener suspendidas las vergas y velas ¹⁸⁵³. La nao, comunmente, aparejaba cuatro mástiles, palos o árboles.

Arcabucero

Uno de las dos clases de tropas de infantería, los mosqueteros o arcabuceros y los piqueros.

Arcabuz

El arma de fuego de la infantería era el arcabuz, al principio, y luego el mosquete, de mayor calibre y que si era muy pesado en vez de apoyarse en el hombro necesitaba una horquilla. La forma de los mismos era diferente de acuerdo al país donde se fabricaba y había diferencias sustanciales entre las armas hechas en España, Alemania, Francia o Inglaterra ¹⁸⁵⁴. Según la llave podía ser, fundamentalmente, de mecha o de rueda.

Argano

Máquina, a modo de grúa, para subir piedras o cosas de mucho peso.

Arma

Instrumento, aparato o máquina que sirve, no sólo para ofender, sino para defenderse y cubrirse personal y colectivamente.

Arma de fuego

Las armas que se cargan con pólvora.

Armada

El conjunto de todas las fuerzas de mar que el Rey

sostenía para defender las costas, proteger el comercio, etc. ¹⁸⁵⁵. La armada se reunía "para hacer alguna empresa" ¹⁸⁵⁶.

Armadura

Conjunto de las defensas de placas que protege al jefe, que se diferenciaban según fueran para la guerra, los juegos guerreros o las paradas ¹⁸⁵⁷.

Armadura ecuestre

La armadura de guerra o de parada para ir a caballo ¹⁸⁵⁸.

Armamento

Voz genérica que comprende tanto las armas del soldado como las de un país ¹⁸⁵⁹.

Arnés

Véase armadura.

Arriaz

Los hierros que salen de la guarnición de la espada y forman la cruz. Sirven para defender la mano y la cabeza de los golpes del contrario ¹⁸⁶⁰.

Arrumbada

Corredor que tenían las galeras en la parte de proa a una y otra banda ¹⁸⁶¹. Era la plataforma dominante, donde se establecía en combate el reducto principal de la galera ¹⁸⁶².

Artillería

La palabra tiene tres acepciones: como ciencia, es el conjunto de conocimientos técnicos que directa o indirectamente concurren a la instrucción del artillero; como material, comprende todo género de armas, aparatos, máquinas y municiones de guerra; como arma es una parte táctica e integrante de un ejército de operaciones ¹⁸⁶³.

Artillería de batalla

La artillería de batalla, de pequeño tamaño, acompañaba a las tropas, apoyándolas en las distintas fases de la batalla.

Artillería de posición

La artillería de posición, que era de grueso y mediano calibre, tenía como misión la defensa o el ataque de plazas.

Asalto

El acometimiento impetuoso y decisivo que se hace a los muros de alguna plaza o fortaleza, sitiada y aportillada ya, para entrarla por fuerza de armas ¹⁸⁶⁴.

Aspillera

Abertura, ordinariamente rectangular, larga y estrecha que se hace, precisamente en muro o pared, para disparar a cubierto contra el enemigo ¹⁸⁶⁵.

Atacador

Cilindro de madera, colocado al extremo de un asta y proporcionado al calibre de la pieza, que sirve para atacar la pólvora y bala en los cañones de artillería ¹⁸⁶⁶.

Ataque

Es la acción de atacar, acometer, embestir o cargar al enemigo. Si el ataque es a una plaza fuerte, también comprende el conjunto de trabajos poliorcéticos dirigidos a conquistarla ¹⁸⁶⁷.

Atavío

Los diferentes objetos que servían de adorno a los buques.

Atrapa

Véase rastrillo.

Auditor

Era el auxiliar especializado en el ejercicio de la justicia, tanto en lo civil como en lo criminal
1868 .

Avambrazo

En al armadura pieza que servía para cubrir y defender el brazo desde el codo hasta la mano
1869 .

Bagaje

Es el equipaje o impedimenta que un ejército lleva consigo para manutención y comodidad ¹⁸⁷⁰.

Bajel

Durante los siglos XVI y XVII se llamaban bajeles o navíos a una serie de buques como las naos, carracas, galeones, galeoncetes, filibotes, urcas y fragatas. Esta voz de bajel se opone

progresivamente a la de galera y sus hermanas menores, galeotas, fustas y bergantines ¹⁸⁷¹.

Bala

Dentro del sentido genérico de bala como proyectil, Collado la incluye en los fuegos artificiales de guerra ¹⁸⁷², que podían ser, "balas simples", que solo servían para iluminar; "balas compuestas" que tenían la finalidad de defender un asalto, quemar fajinas, puentes y navíos, y "balas armadas", que al explosionar disparaban balas de plomo, dados de hierro, etc.

Baluarte

Obra de fortificación de figura pentagonal, que sobresale del muro exterior. Era la defensa fundamental de la traza italiana. Hasta 1550, aproximadamente, los baluartes fueron contruidos con sus flancos perpendiculares a las cortinas y salientes formando ángulos obtusos. Para acceder a ellos, desde el interior, se estrechaban, en lo que se llamaba la gola y tenían diferentes tipos de rampas. A partir de 1550 y partiendo del

esquema poligonal se procuró avanzar las defensas hacia el frente. A finales del siglo XVI la escuela neo-italiana empieza a construir los salientes de los baluartes en ángulo agudo. La altura de la cortina y del baluarte se incrementa a 12 y 15 metros, desde el fondo del foso, con lo que sobresale del glacis de 3 a 5 metros. En lo alto de los baluartes se construyen pequeñas obras llamadas caballeros ¹⁸⁷³.

Baluartillo

Pequeños baluartes que se construían en las líneas de circunvalación y contravalación.

Banco

En fortificación es equivalente a carretilla.

En la galera cada banda estaban situados una serie de bancos, cada uno ocupado por tres a siete remeros, que podían remar a galocha, cuando todos empuñaban el remo, o a tercerol, cuando cada remero empuñaba un remo.

Banda

En España, como divisa de capitán para arriba,

aunque no existía todavía reglamentación, se usaba la banda carmesí, cruzada del hombro derecho al costado izquierdo, donde se anudaba con una lazada.

Bandera

Trozo de tela, de figura comúnmente rectangular, que se asegura por uno de sus lados a una asta y se empleaba como insignia de una unidad de infantería, tercio o compañía, en España. La que se utilizaba diariamente era más pequeña que la de las paradas de 1,70 m. de lado. Como hasta se utilizaba una pica de más de 2 metros. La tela era de tafetán teñido con el color elegido por el capitán, pero siempre llevaba "la cruz de San Andrés y, a veces, la divisa del príncipe" ¹⁸⁷⁴.

Bandera de combate

En la Armada, cuando se combatía, se solía arbolar a popa la bandera de combate, que ostentaba las armas del Monarca y era más grande que la normal

Bandolera

Por lo general, la cinta o banda, ordinariamente de cuero, que colgado del hombro y cruzando el cuerpo, tiene sus extremos reunidos en la cintura por el lado opuesto. Para llevar todos los accesorios necesarios para el arma de fuego, el infante usaba un bandolera conocida bajo el nombre de los "doce apóstoles", por soportar doce cargas de pólvora. De ella colgaban también el "frasco de pólvora", con una reserva de pólvora, el "frasquillo", en el que llevaba el polvorín, mecha o "cuerda", aceitera, rascador, un extractor de balas y el "esquero", bolsa de cuero que contenía yesca y pedernal.

Banqueta

Se construían banquetas a lo largo del parapeto para proteger a los defensores del fuego de las armas de la infantería enemiga ¹⁸⁷⁶.

Barbacana

Obra de fortificación antigua avanzada y aislada, para cubrir puertas de plazas y cabezas de puente ¹⁸⁷⁷.

Barda

La protección en cuero cocido o en piezas de acero que defendía al caballo entero adiestrado para la guerra ¹⁸⁷⁸.

Barraca

Eran chozas improvisadas que se hacían en el campo, durante las marchas, campamentos, etc.

Barrachel

El barrachel de campaña o preboste era nombrado por el Capitán General para la "execución de la justicia buen gouierno y seguridad del campo y por heuitar los robos delictos y otros males daños" ¹⁸⁷⁹.

Barrera

La parte de la estacada que se abre o se cierra, como si de una puerta se tratara.

Bastida

Máquina o castillo de madera más alta que la muralla, que se arrimaba con ruedas, y desalojando a los enemigos del adarve, se echaba un puente levadizo, para acceder a la fortaleza ¹⁸⁸⁰.

Bastión

Equivalente a reducto u obra avanzada, aislada o destacada, que tenía, a veces, la forma de una plataforma de faginas.

Batalla

Combate en campo abierto entre dos ejércitos, en el que toma parte todo el grueso de cada uno, o por lo menos de uno de los dos.

En otra acepción, masa principal o grueso del ejército ¹⁸⁸¹.

Batayola

Especie de barandilla doble de madera, de firme o levadiza, que encajada en candeleros de hierro o madera, de 1,30 metros de altura, corre las bordas del buque ¹⁸⁸².

Batería

En general, reunión de bocas de fuego y de artilleros que la sirven.

Bauprés

El mástil, palo o árbol que sale de la proa para fuera con más o menos inclinación al horizonte ¹⁸⁸³.

Bayoneta

Arma blanca que se adapta exteriormente al extremo del cañón del fusil.

Bengala

Los mandos superiores, de Maestre de Campo o Coronel para arriba, llevaban la bengala a modo de bastón que servía de insignia.

Bergantín

Embarcación de dos palos, mayor y trinquete, de velas cuadras ¹⁸⁸⁴. Era, como la fusta, embarcación abierta y sin arrumbada, pero carecía de crujía. Tenía de diez a quince remos por banda, cada uno a cargo de un único hombre. Siendo nave rápida y maniobrera, aunque poco segura, era muy utilizada por corsarios y piratas, aunque también era apta para misiones relacionadas con la vigilancia o el reconocimiento.

Beta

Cualquiera de las cuerdas empleadas en los aparejos, como no sea guindaleza u otra que por su grueso y hechura tenga su nombre particular ¹⁸⁸⁵.

Blinda

Para ocultar de las vistas del enemigo los movimientos propios dentro de las trincheras y para otras necesidades se construían estacadas o empalizadas y las blindas ¹⁸⁸⁶. El elemento básico era la estaca. Las blindas podían ser de tela o de salchichas, sirviendo de protección las últimas, también, de los fuegos ¹⁸⁸⁷.

Bolaño

Las piezas de artillería disparaban proyectiles llamados bolaños o pelotas ¹⁸⁸⁸ desde 40 libras el cañón a 5 el cuarto de culebrina. Eran de piedra.

Bomba

Las bombas, propiamente dichas, eran un proyectil de hierro y se montaban dentro de un barril o cilindro de madera, reforzado con bandas de hierro. Se cargaba por medio de una "pipa" o "busca" donde se metía un cohete para dar fuego.

Borgoñota

Armadura de la cabeza con la calva crestada, con

ala y cubrenuca, siempre provista de yugulares con charnelas, pero que deja siempre el rostro todo al descubierto ¹⁸⁸⁹.

Borriquete de proa

Era el mastelero que alargaban la longitud del trinquete.

Botafuego

Servía para dar fuego a las piezas de artillería ¹⁸⁹⁰.

Bote

Embarcación menor, aunque de diversos tamaños, para el frecuente uso de la mayor o principal ¹⁸⁹¹.

Brahones

Ciertas roscas o dobles plegados que caen encima de los hombros sobre el nacimiento de los brazos de los coletos.

Brazal

Los guardabrazos cubrían el hombro y parte superior del brazo. El resto de éste lo defendía el brazal compuesto, normalmente, de tres piezas,

una para la parte superior, el codal y el avambrazo.

Brecha

La abertura que hace el sitiador en un recinto fortificado por medio de la artillería o de la mina ¹⁸⁹².

Broquel

Pequeños escudos de forma redondeada ¹⁸⁹³.

Brueta

Para el transporte de tierra y otros materiales se empleaban carretillas o "bancos", angarillas, bruetas o cestas ¹⁸⁹⁴.

Brulote

Embarcación dispuesta artísticamente con diversas materias combustibles e inflamables, para darla fuego cuando conviene, e incendiar las escuadras o buques enemigos ¹⁸⁹⁵.

Buco

El casco del buque en los bajeles españoles recibía el nombre de bucc.

Buque

Toda clase de embarcación ¹⁸⁹⁶.

Caballería

En caballería, los hombres de armas, al principio, llevaban lanza, espada y daga. En la Guerra de los Treinta Años las dos clases de caballería regular estaba formada por los coraceros y los arcabuceros o dragones ¹⁸⁹⁷. Los primeros, que empiezan utilizando la lanza y, en tiempos de Felipe IV utilizan pistolete o tercerolas. Los ultimos, eran verdaderamente arcabuceros o mosqueteros a caballo. También había una caballería irregular o ligera, armados al estilo turco ¹⁸⁹⁸, de los cuales los que iban a vanguardia solían usar una carabina y los demás, la espada o un sable ancho, corto y corvo llamado alfanje. Los jinetes dotados de armas de fuego utilizaban para atacar una formación llamada "la caracola" que consistía en avanzar por filas contra los infantes enemigos, disparando contra ellos por descargas o "ruciadas" y pasaban a retaguardia para recargar sus armas y

volver a repetir la operación. Así procuraban romper los escuadrones de infantería y permitían cargar a los hombres de armas y caballos ligeros. Se recurría frecuentemente a formaciones profundas

1899 .

Caballería ligera

La caballería ligera solía usar el colete de ante y una celada borgoñona o el almete de "cola de langosta" de tipo oriental.

Caballero

En lo alto de los baluartes se construyen pequeñas obras llamadas caballeros, que servían para proteger los emplazamientos de las armas.

Caballo de Frisia

Madero atravesado por largas púas de hierro, que se usa para cerrar la gola de una obra, o algún paso importante, como para defensa contra la caballería.

Caballos-coraza

En el siglo XVII, Felipe IV crea los caballos-coraza, que se incorporan a los otros tipos de

caballería, prescindiendo de sus caballos de "dobladura". Todos cambian la lanza por pistolas, una para los caballos ligeros y dos para los hombres de armas. La armadura completa deja paso a la coraza o media armadura.

Cabo

El cabo de escuadra era el último escalón jerárquico de la milicia.

Cabrestante

Para subir o arrastrar pesos había "cavestantes" (cabrestantes), que se componían de torno, "piernas", "cabeza" y "carrochas"

Cabrilla

Para mover las piezas tan pesadas como eran las de artillería, se utilizaba, frecuentemente, la cabrilla.

Caja

El tambor transmitía las órdenes del capitán o Sargento Mayor con tambores o cajas que tenían, también, un efecto psicológico, animando a los soldados propios y sobrecogiendo el ánimo de los

contrarios.

En la acepción artillera véase cureña, voz sinónima.

Calado

La cantidad de pies y partes de pie que en el agua sumergen el codaste y la roda, en cuyas piezas se hallan previamente marcados, los que hay desde el canto inferior de la quilla o de la zapata hasta más arriba de la línea de flotación ¹⁹⁰⁰.

Calcés

Cuando en la mar estaba la Real y presente el Rey o el Capitán General de la Mar se debían abatir los estandartes y sólo se podía poner el calcés, que era una bandera cuadra.

Calva

Parte superior de la armadura de la cabeza. Por lo general es redondeada, pero no es raro la forma ovoidal u ojival; es casi siempre apuntada en el medio y, a menudo, crestada ¹⁹⁰¹.

Calzas

Las calzas, que se usaban para cubrir las piernas

y el cuerpo hasta la cintura, evolucionarán adoptando diferentes formas y se sujetaban al jubón con unos cordones llamados agujetas.

Cámara de boga

Constituía la segunda parte del talar la cámara de boga, en y era donde se situaban los remeros.

Cámara de los consejos

La parte de la carroza compredida entre el tabladillo, parte de la espalda más próxima a al carroza, y la timonera, recibía el nombre de cámara de los consejos, donde estaba la butaca del Capitán.

Cámara de popa

Sobre la parte de popa se alzaba una semicubierta que recibía el nombre de tolda, sobre la que se alzaba la cámara de popa destinada a la persona de mayor autoridad de la nao.

Camarada

Véase batería.

Camino cubierto

Se avanzó el glacis de 8 a 9 metros desde la

contraescarpa, creando un camino cubierto ¹⁹⁰², con el cual los defensores podían moverse a lo largo del foso sin ser vistos.

Campamento

Se organizaban campamentos para la infantería y la caballería. Los alojamientos alternaban entre las tiendas, de variadas formas según el lugar, el tiempo y el rango ¹⁹⁰³, o las ya citadas "barracas". Los oficiales tenían tiendas o barracas más consistentes ¹⁹⁰⁴.

Canalete

Se podían hacer puentes fijos sobre estacas hincadas en el fondo del río o con canaletes con un tablado debajo.

Candelero

Como protección del fuego enemigo en la construcción de baterías de sitio se construían las "espaldas" de salchichas que se sujetaban entre candeleros o "leñames", que se componían de una solera y dos montantes, entre los que se ponen faginas o sacos.

Cañón

El cañón era la pieza de artillería que tenía en la parte de la boca un primer resalte en forma anular que se llamaba joya y a lo largo del mismo, según se iba ensanchando, otros que recibían el nombre de cornices. Para su montaje en las "caxas" o cureñas tenía los muñones. Aproximadamente el último tercio, desde la última corniz hasta el "caxcabel", era la culata, en donde iba el fogón para dar fuego a la pieza y la "faxes", último resalte. Según su calibre recibía el nombre de cañón, propiamente dicho, medio cañón, cuarto de cañón, culebrina, media culebrina o cuarto de culebrina. Estas piezas disparaban bolaños o pelotas desde 40 libras el cañón a 5 el cuarto de culebrina.

Capacete

El capacete era una de las formas de protección de la cabeza, que con su calva redondeada y casi siempre apuntada en medio, llevaba el ala caída y, a veces, terminaba con una punta en la cima.

Capellán

El capellán o "frayle", tenía a su cuidado la salud moral de los soldados y estaba en las compañías, principalmente, para administrar los sacramentos. Estaban subordinados al capellán mayor del tercio, cuya misión era predicar ante los soldados ¹⁹⁰⁶.

Capitana

El buque en que va arbolada la insignia del comandante de la armada ¹⁹⁰⁷.

Carabina

Arma de fuego, parecida al fusil, estriada y rayada ¹⁹⁰⁸.

Caracola

Los jinetes dotados de armas de fuego utilizaban para atacar una formación llamada "la caracola" que consistía en avanzar por filas contra los infantes enemigos, disparando contra ellos por descargas o "ruciadas" y pasaban a retaguardia para recargar sus armas y volver a repetir la operación. Así procuraban romper los escuadrones

de infantería y permitían cargar a los hombres de armas y caballos ligeros.

Carraca

La carraca, que en el siglo XVI en su versión militar y en el Mediterráneo sirve como buque de apoyo, era una nave artillera, de mucho puntal y alta de arboladura. Sin embargo, por ser muy lenta y pesada y malo su gobierno, en el siglo XVII ya no cumplía con las mínimas condiciones militares

1909 .

Carreta

Otro de los tipos de medios de transporte más pequeña que el carro y que no solía salir de la comarca.

Carretilla

Para el transporte de tierra y otros materiales se empleaban carretillas o "bancos", angarillas, "bruetas" o cestas ¹⁹¹⁰.

Carretón

Otro de los tipos de medios de transporte, diminutivo de carreta, que llevaba una sola bestia.

Carricoche

El carricoche era un carro cubierto que tenía la caja de coche con dos únicas ruedas y arrastrado por una sola bestia ¹⁹¹¹.

Carriños

El cañón se montaba en una "caxa" o cureña y había carriños y carromatos para su transporte.

Carromato

Véase carriño.

Carroza

Era la superestructura de popa cuyo techo tenía un armazón sobre el cual se ponía un toldo llamado tendal.

Carruaje

El conjunto de todos los carros en el sentido general del término.

Casaca

Con la moda francesa se impondrá la casaca, prenda con mangas, que descendía hasta las rodillas y que se estrechaba en la cintura.

Casamata

En lo alto de los baluartes o dentro de sótanos abovedados, se construían casamatas ¹⁹¹² para los emplazamientos de la artillería. Desde allí las armas podían cubrir todo el perímetro frente a ellas y disparar con tiros de flanqueo a lo largo de la cortina.

Cascabel

El remate posterior de las piezas de artillería ¹⁹¹³.

Castillo

Lugar fortificado, cercado de murallas, baluartes, fosos, etc.

Castillo de popa

Era la parte de la cubierta superior de los bajeles contada desde el canto de la proa de la boca del combés hasta la roda ¹⁹¹⁴.

Castillo de proa

El casco, que en los bajeles españoles recibe el nombre de buco y cuerpo, tiene hacia proa una estructura o sobrecubierta, el castillo de proa.

Cebadera

En la proa se fijaba también el bauprés, cuya vela se llamaba cebadera.

Cecha

Contra personal se preparaban las "cechas" que tenían la misma forma tronco-cónica del petardo y se fortalecían con cercos de hierro si eran de madera, siendo a veces de bronce. Se cargaban con un barrilillo de pólvora dentro, con su pipa y un cohete para darle fuego o un petardo con su salchicha. Otras veces tenían la forma de un cañón de madera con cercos de hierro y se enterraban debajo tierra, en las zonas de posible paso del enemigo ¹⁹¹⁵.

Celada borgoñona

Es la celada que lleva una falda articulada en varias launas que sienta sobre el gorjal ¹⁹¹⁶.

Cerco

Como fuegos artificiales de iluminación o para quemar estaban las "guirnaldas" o "cercos" que se cubrían de estopa y se tiraban con un palo.

Cestón

Los cestones eran "cilindros sin base o fondo, tejido con ramaje, de dimensiones varias, y que, relleno de tierra, sirve en fortificación..."¹⁹¹⁷. Según Lechuga se hacían en un círculo de 6 "pies" de diámetro, elevándose "16 pasos gruesos" y se tejían arriba. Se aseguraban con dos estacas en forma de cruz, llenándolo todos de tierra¹⁹¹⁸. Por lo general tenían de 1,5 a 2 metros de circunferencia y de 1,80 a 2,80 de altura, a veces con estructura de estacas de 25 centímetros de grosor y entrelazadas con mimbre¹⁹¹⁹. Las estacas se clavaban en tierra al menos 25 centímetros y la tierra se aprisionaba fuertemente con un mazo.

Cima

Véase calva.

Cirujano

En cada tercio había un médico y un cirujano para cuidar a los soldados heridos o enfermos¹⁹²⁰.

Ciudadela

Recinto interior de una plaza que sirve de último refugio a su guarnición.

Coche

Era un carro cubierto y con cuatro ruedas, tirado por caballos o mulas.

Codal

Defensa metálica que protege el codo ¹⁹²¹.

Cofa

"Especie de meseta que se forma de piezas de madera en lo alto de los palos mayores, sobre los baos y crucetas establecidos a este fin en aquel parage" ¹⁹²².

Coletto

Era, a principios del reinado de Carlos V, una especie de chaleco sin mangas que apenas pasaba de la cintura. La cuera que, por entonces, era una especie de coletto más largo, cerrado y que podía tener mangas cortas, empezó a usarse poco antes de 1530. Poco después las voces coletto y cuera vinieron a ser sinónimas ¹⁹²³ y el Diccionario de Autoridades lo define así: "vestidura como casaca

o jubón que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para defensa y abrigo". Los coletes de cordobán estaban hechos de piel de macho cabrío y como dice Espinel ¹⁹²⁴, se componían de delantera, falda, brahones (ciertas roscas o dobles plegados que caen encima de los hombros sobre el nacimiento de los brazos) y cuello. Era una prenda que va a perdurar durante dos siglos.

Combate

Combate o acción es la lucha entre dos fracciones de alguna importancia, desprendida cada una de su respectivo ejército con un fin dado ¹⁹²⁵.

Combés

Era el espacio comprendido entre el castillo de proa y la cámara de popa ¹⁹²⁶.

Comisario general

También llamado furriel mayor, tenía como misión organizar los alojamientos del Tercio, secundado

por los furrieles de las compañías, disponer el almacenamiento y la distribución de los equipos y rendir cuentas a los oficiales inspectores, en su misión como contable ¹⁹²⁷.

Comisario ordenador

También llamado furriel, tenía como misión organizar los alojamientos de la Compañía, disponer el almacenamiento y la distribución de los equipos y ocuparse del bienestar de su unidad . El día de revista y de la paga, tenía que reseñar por escrito los hechos notables ¹⁹²⁸.

Cómitre

La dirección de la boga de la galera la llevaba el Cómitre.

Compañía

Primera unidad orgánica, administrativa y táctica en todos los ejércitos regulares ¹⁹²⁹.

Compañía de "carabinas"

Son las compañías de caballería que llevaban pistolas-tercerolas.

Contrabatería

Propiamente, son las baterías que, descubriendo en el tercer periodo del sitio las escarpas del recinto, tiran a contrarrestar y desmontar la artillería sitiada, por oposición de las baterías de brecha, que tienen por exclusivo objeto destruir los revestimientos ¹⁹³⁰.

Contraescarpa

Los fosos y contrafosos, por lo común, de 3 a 5 metros de profundidad y 20 a 30 de ancho, tenían una pared interna o escarpa, y otra externa o contraescarpa.

Contrafoso

Eran fosos alrededor de la explanada, paralelos a la contraescarpa.

Contramesana

Es el postrer mástil hacia popa ¹⁹³¹.

Contramina

Cuando se intentaba minar un baluarte u otra defensa, normalmente, el enemigo buscaba la zapa

contraria y contraminaba, para poder destruirla antes de que llegara a su objetivo.

Convoy

Constituye un convoy la conducción de municiones de boca y guerra, de caudales, de vestuario, de pertrechos, de heridos o prisioneros, dentro del círculo de acción del enemigo ¹⁹³².

Copete

En la moda del siglo XVII consistía en tener el pelo levantado sobre la frente.

Coracero

En la Guerra de los Treinta Años las dos clases de caballería regular estaba formada por los coraceros y los arcabuceros o dragones ¹⁹³³. Los primeros, que empiezan utilizando la lanza y, en tiempos de Felipe IV utilizan pistolete o tercerolas.

Coraza

Peto y espaldar formaban la coraza ¹⁹³⁴.

Cordón

Los sitiadores se protegían de los ataques de posibles fuerzas de socorro, mediante un "cordón" o conjunto de puestos de tropa colocados de distancia en distancia para cercar un paraje, creando una línea de circunvalación y de los ataques de los de la villa sitiada por una línea de contravalación.

Cornices

El cañón tenía en la parte de la boca un primer resalte en forma anular que se llamaba joya y a lo largo del mismo, según se iba ensanchando, otros que recibían el nombre de cornices.

Coronel

Los tercios lo mandaban los maestros de campo y los regimientos de la "nación" alemana, coroneles. Los zapadores eran mandados, también, por un coronel.

Cortina

A finales del siglo XV había aparecido en Italia un sistema original de fortificación permanente

basado en sustituir los muros por terraplenes, que se llamaron cortinas.

Corulla

Espacio debajo de la cubierta, que toca al lado de la galera ¹⁹³⁵.

Coselete

El piquero tenía, al principio, como armas defensivas peto, espaldar, escarcelas, brazales, guardabrazos, manoplas y celada o morrión, normalmente bruñidas, para deslumbrar al enemigo. De esta forma eran conocidos bajo el nombre de "coseletes".

Cresta

Relieve, formando parte de la calva, que a menudo marca la mitad de ella desde poco más de su margen frontal hasta la nuca o cuello ¹⁹³⁶.

Crica

Antiguamente, el gato, cric o crica, era una máquina muy sencilla para levantar pesos con facilidad ¹⁹³⁷.

Crujía

Constituía la segunda parte del talar la cámara de boga, en donde se situaban los remeros, que estaba atravesada por la crujía, que discurría un metro más alta que aquella.

Cuartel

Edificio destinado especialmente a vivienda de las tropas en guarnición ¹⁹³⁸. En tiempo de paz, las instalaciones fijas como los cuarteles, que estaban situados en las ciudadelas de las plazas fortificadas eran, normalmente, el sistema de alojamiento.

Cuchara

Para cargar las piezas de artillería se utilizaban las cucharas.

Cuera

La cuera que, por la época de Carlos V, era una especie de colete más largo, cerrado y que podía tener mangas cortas, empezó a usarse poco antes de 1530. Poco después las voces colete y cuera vinieron a ser sinónimas ¹⁹³⁹.

Cuerpo

El casco, que en los bajeles españoles recibe el nombre de buco o cuerpo.

Cuerpo de guardia

Puesto, y más usualmente, habitación pequeña que ocupa la tropa de guardia ¹⁹⁴⁰.

Culata

Era aproximadamente el último tercio de la longitud de un cañón, en general, desde la última corniz hasta el "caxcabel", en donde iba el fogón para dar fuego a la pieza. También se llamaba culata al fondo de un petardo.

Culebrina

Véase cañón.

Cureña

El montaje de los cañones de artillería u otra arma de fuego se realizaba en las cajas o cureñas.

Daga

Arma blanca, corta, con uno o dos filos, de hoja triangular, cuadrada o acanalada. Su guarnición, menor que la de la espada cubre la mano y sus

grandes gavilanes sirven para los quites. También se utilizaba la "daga de mano izquierda", siempre a juego con el diseño de la espada y como complemento de la esgrima de espada. En el primer tercio del siglo XVII aparece en España la denominada de vela, que suele llevar el rompepuntas ¹⁹⁴¹.

Descortinar

Batir, destruir la cortina de una plaza fuerte ¹⁹⁴².

Desencabargar

Desmontar la artillería ¹⁹⁴³.

Destacamento

En general toda tropa, más o menos numerosa, separada de su núcleo orgánico o táctico "con un fin cualquiera de servicio" ¹⁹⁴⁴.

Dique

Cuando era necesario sitiar lugares junto al mar o cegar fosos de fortalezas, se hacía un dique improvisado, con salchichas sujetas por "maderames", cuerdas y separadas con estacas, con

el fin de que no rodaran con el peso. Se podía guarnecer con artillería.

Doce apóstoles

Para llevar todos los accesorios necesarios para el arma de fuego se usaba un bandolera conocida bajo el nombre de los doce apóstoles, por soportar doce cargas de pólvora. De ella colgaban también el "frasco de pólvora", con una reserva de pólvora, el "frasquillo", en el que llevaba el polvorín, mecha o "cuerda", aceitera, rascador, un extractor de balas y el "esquero", bolsa de cuero que contenía yesca y pedernal.

Dragón

En la Guerra de los Treinta Años las dos clases de caballería regular estaba formada por los coraceros y los arcabuceros o dragones ¹⁹⁴⁵. Los últimos, eran verdaderamente arcabuceros o mosqueteros, a caballo.

Echarpe

Es palabra francesa que equivale a faja.

Ejército

La reunión de hombres, animales y máquinas, organizada con el fin de hacer una guerra determinada o cualquiera de las guerras en que se pueda ver envuelta una nación. En el primer caso se llama ejército de operaciones de tal o cual parte, en el segundo se dice sencillamente ejército de España, de Francia, etc. ¹⁹⁴⁶.

Embarcación

Una de las denominaciones generales con que se designa toda nave ¹⁹⁴⁷.

Emboscada

La emboscada se daba por una tropa que se ocultaba para esperar y acometer de improviso, sobre seguro, con mucha ventaja y poco riesgo, a otra superior que pasaba desapercibida ¹⁹⁴⁸.

Empalizada

"Estacada con que se cerca el campo y se trinchea" ¹⁹⁴⁹.

Emplazamiento

Es un galicismo que equivale a asentamiento de una

batería o construcción de una obra de fortificación ¹⁹⁵⁰.

Empuñadura

Guarnición o puño de la espada. En el siglo XVII, si en la Europa central prevalecen las empuñaduras de lazo, en España e Italia serán más usadas las de taza y las formadas por dos conchas que se unen por los laterales mediante lazos ¹⁹⁵¹.

Entena

Aparejaba cada árbol de un buque su correspondiente verga o entena, que era de cruz en todos, excepto en la mesana y contramesana.

Equipo

Nombre genérico para designar el conjunto de prendas o efectos propios del soldado, que no se clasifican dentro de los armamento, vestuario o montura ¹⁹⁵².

Escala de asalto

La escalera de madera, cuerda o de ambas cosas a la vez, que se construía con el fin de asaltar los muros o cortinas de una ciudad fortificada.

Escaramuza

Es la acción, normalmente de caballería, que se verifica entre tropas ligeras, sin que ninguno de los dos partidos se comprometa, mucho, sino que más bien intentan ambos tantearse las fuerzas y procuren uno a otro cortarse o envolverse ¹⁹⁵³.

Escarcela

Las escarcelas eran la protección de launas articuladas, sujetas al volante de la coraza para defensa de la parte alta de los muslos ¹⁹⁵⁴.

Escuadra

Era, en los siglos XVI y XVII, "la unidad naval compuesta por dos o más buques homogéneos, organizada permanentemente o con tendencia a permanecer", con su correspondiente Capitán General ¹⁹⁵⁵.

Escuadrón

La infantería combatía por escuadrones, que eran "un conjunto de soldados que formaban de acuerdo con un orden numérico determinado y dependiente del efectivo total disponible" ¹⁹⁵⁶, podían ser

de diferentes formas. Cuatro eran los más utilizados por la infantería española. El "quadro de gente", que tenía el mismo número de filas en anchura que en profundidad, pero tenía sus lados desiguales porque era distinto, también, el espacio individual entre los soldados al frente o a los costados. El "quadro de terreno" que ocupaba la superficie de un cuadrado casi perfecto. Los otros dos se conocían por escuadrón "gran frente" y el "prolongado" ¹⁹⁵⁷. También se utilizaban el "quadro de gente con centro de picas secas", el "quadro de gente con volante", o pequeño escuadrón que marchaba como explorador, el "quadro de gente en cruz", el "quadro a manera de corona", etc. ¹⁹⁵⁸. El escuadrón de picas se debía guarnecer por los lados de arcabucería y además existían cuatro mangas, que se disponían en las esquinas del escuadrón "como los caballeros de un castillo" ¹⁹⁵⁹.

Escudo

Protección de forma variada, embrazada a la

izquierda, de un combatiente o de un contendiente en juegos guerreros o de cualquier personaje en ocasión de parada o ceremonia ¹⁹⁶⁰.

Espada

La espada es el arma blanca con larga hoja recta de dos filos y punta. Era, en el siglo XVII, el arma de todos los soldados y la que mayor encarnaba, como símbolo, las virtudes del guerrero. Debía ser buena y no demasiado cortante. Los italianos demostraron que la punta de la espada era superior al filo en la esgrima. Su longitud debía permitir desenvainarla fácilmente y, por eso, no convenía que excediera más allá de los 95 cm. Sin embargo, las espadas mata-amigos o de "más de la marca", que llevaban algunos soldados, tenían ventaja en los duelos ¹⁹⁶¹. También había "espadas negras", que eran de hierro, sin lustre, ni corte, con un botón en la punta, etc.

Espadín

Diminutivo de espada, en general. La aparición de

la bayoneta, a principios del siglo XVIII, hará innecesaria la espada para la infantería, que quedará como arma de oficial y espadín cortesano.

Espalda

Como protección se construían, también, las espaldas de salchichas que se sujetaban entre "candeleros" o "leñames" y se ataban con "cuerdas hechas y muy bien torzidas de ramas de mimbres"¹⁹⁶². En ocasiones se llenaban de ladrillos.

Espaldar

La protección de la espalda, más o menos modelada¹⁹⁶³.

Espolón

Viga de abeto de unos seis metros de largo, que servía en la galera como ariete en las embestidas y para afirmar el aparejo de proa.

Esquero

Bolsa de cuero que contenía yesca y pedernal.

Esquife

Para "tomar lengua" y "hacer aguada" se disponía de una embarcación menor llamada esquife.

Estaca

Es "un palo recio, que por una parte está puntiagudo para hincarse en la tierra..." ¹⁹⁶⁴. Podían ser normales y con puntas de hierro y, a veces, tenían una cabeza también de hierro para evitar que se arrancasen con facilidad ¹⁹⁶⁵. Para hincarlas en la tierra se utilizaban las "hayas" o mazos y cuando el terreno era duro se usaban diversos ingenios.

Estacada

Véase empalizada.

Estado de Artillería

"Estado de Artilleria comunmente en nuestros exercitos se llama toda aquella congregacion de Hombres, de Cavallos, de Carros, y maquinas, armas y municiones que sirven al uso della guerra..." ¹⁹⁶⁶.

Estandarte

El estandarte, en caballería, es la insignia de tamaño más pequeño que la bandera. También tenía carácter de insignia, en la Armada, el estandarte

que se llevaba arbolado, en lo alto de un asta de unos cinco metros, en la espalda y en la banda diestra.

Estanterol

Era el nervio alto del armazón o flecha, que se aseguraba a la espalda de la galera con una especie de arbotante.

Estoque

Espada de mano y media con hoja en forma de triángulo, de sección romboidal, acta para golpear exclusivamente o casi exclusivamente con la punta

1967 .

Estradiotes

Tipo de caballería, equipados a la ligera con misiones de reconocimiento y exploración.

Explanada

En artillería el tablado o armazón de madera sobre el cual juegan las piezas en batería ¹⁹⁶⁸.

Faja

En la culata de las piezas de artillería, en donde iba el fogón para dar fuego, estaba la "faja", que era el último resalte.

Fajina

Es un "haz muy apretado y agarrotado por medio de una braga...". Las salchichas y los salchichones eran palabras equivalentes al aumentativo de fajina, del mismo diámetro pero "más larga que la ordinaria" ¹⁹⁶⁹, llegando a ser de hasta 4 a 6 metros. Para cortarla se utilizaban los marrazos.

Falúa

Era un buque aún menor que la fragata. No llevaba más de cinco o seis remos por banda, carecía de arboladura y la dotación oscilaba entre los seis y los diez hombres ¹⁹⁷⁰.

Fanal

Una de las insignias de un buque era el fanal, o lanterna, que se colocaba en lo alto de coronamiento de popa. Lo encendían de noche el mando superior de cada escuadra, a no ser que estuviera la Real, que a veces tenía tres, y presentes el Monarca o el Capitán General de la Mar.

Filare

En el contorno de la arrumbada de una galera se levantaban unos candeleros de hierro o madera, de 1,30 metros de altura, llamadas batayolas, entre cuyos extremos se tendían unos pasamanos de madera, conocidos bajo el nombre de filares.

Filibote

Es un navío más ligero que el galeón y artillado con piezas de mucho alcance y mediana potencia, puede cañonear a distancia y romper el contacto
1971 .

Fiscal militar

También llamado auditor era el auxiliar del maestro de campo especializado en el ejercicio de la justicia, tanto de lo civil como de lo militar
1972 .

Flámula

En la grandes solemnidades se empleaban diversos atavíos. Uno de ellos, colocado en el extremo de la entena de trinquete, era la flámula, de quince metros de larga.

Flecha

La superestructura de popa se conocía como la carroza, cuyo techo tenía un armazón sobre el cual se ponía un toldo llamado tendal. El nervio alto del armazón o flecha, se aseguraba a la espalda de la galera con una especie de arbotante, conocido como estanterol.

Flota

La flota, dentro de la poliorcética, tenía varios usos. Las había de maderos entrecruzados y con puntas de hierro para echar a un río contra los navíos, otras servían para pasar corrientes de agua, proteger un puente o poder alargar un dique, como la que se construyó en Ostende, que era de salchichas sobre toneles ¹⁹⁷³.

En la marina de guerra, eran "las agrupaciones de bajeles organizadas para la explotación del tráfico marítimo en vista a su mejor control y seguridad" ¹⁹⁷⁴.

Fogón

En la culata de los cañones iba, un agujero

llamado fogón para dar fuego a la pieza, al comunicarse el cebo a la carga.

Folladillos

Calzones antiguos, en el siglo XVII, muy huecos y arrugados, a la manera de fuelles ¹⁹⁷⁵.

Formación profunda

Es la figura rectangular que toma la unidad táctica o de fuerza al collocarse sobre el terreno en dirección perpendicular al frente.

Fortaleza

La torre, alcázar , castillo o ciudadela más inexpugnable de la plaza ¹⁹⁷⁶.

Fortificación

Es la mejora, preparación o modificación del terreno para la guerra, que produzca, no sólo embarazo, entorpecimiento, retardo y aniquilamiento en la fuerza enemiga, sino ventaja, holgura y acrecentamiento en la propia ¹⁹⁷⁷.

Fortificación de campaña

La que improvisa un ejército o fuerza en campaña.

Fortificación defensiva

Las fortificaciones defensivas se realizaban cuando el ejército en movimiento interrumpía su marcha. La calidad de estas fortificaciones dependía del tiempo de parada.

Fortificación ofensiva

La fortificación ofensiva se organizaba cuando se iba a sitiar una villa fortificada, procurando acercarse lo más posible a los fosos enemigos y construyendo emplazamientos permanentes para la artillería con el fin de hacer brecha en las defensas enemigas y permitir el asalto de la infantería.

Fortificación permanente

La que se realizaba en las plazas de guerra construyendo fosos, baluartes, cortinas, etc.
1978 .

Foso

Excavación, zanja de dimensiones variables, que precede o circunda generalmente a las obras de fortificación. Sus partes son fondo, escarpa y contraescarpa ¹⁹⁷⁹ .

Fragata

Era un buque que tenía menos de diez remos por banda y una tripulación que no excedía de veinte hombres y carecía de talar. Con dos palos que aparejaban vela latina. Por ser muy veloz y maniobrera se utilizaba para procurar información y transmitir avisos, y también para transportar mercancías y pasajeros ¹⁹⁸⁰.

Frasco de pólvora

En el frasco de pólvora, llevaba el arcabucero o mosquetero una reserva de pólvora.

Frasquillo

En el "frasquillo", el arcabucero o mosquetero llevaba el polvorín.

Fuegos artificiales

Los fuegos artificiales, eran invenciones de fuego que se usaban en la guerra y en las fiestas ¹⁹⁸¹.

Fuerte

Obra pequeña de fortificación, sea permanente o pasajera, que defiende un paso o constituye parte de un sistema ¹⁹⁸².

Furgón

Nombre genérico de carro o vehículo de toda clase para transporte de efectos y pertrechos militares 1983 .

Furrier mayor

Véase comisario ordenador general.

Fusil

Cuando el mosquete se aligera, pierde la horquilla, mengua de calibre, deja la vetusta llave y produce la inflamación del cebo, no ya por rozamiento de la piritá de azufre, sino por el choque del pedernal contra el rastrillo, recibe el nombre de fusil, hacia 1630 1984 .

Fusta

Era un buque más pequeño, veloz y ligero que la galeota, porque no tenía arrumbada tampoco y la carroza se reducía a una especie de toldo catalán. Arbolaba dos o un sólo palo que aparejaba vela latina, aunque normalmente navegaba únicamente a remo. Era la típica nave corsaria 1985 .

Galeón

El galeón nace de la necesidad de conjugar mayor potencia pero, a la vez, mayor velocidad y manejabilidad en los navíos de guerra. Para eso eran precisas líneas más afinadas. El galeón es una nave manca a diferencia de la galeaza que es, teóricamente, una nave de propulsión mixta. La popa adquiere más altura que la de la nao, permitiendo dominar en el abordaje la cubierta enemiga. El artillado del galeón es potente y numeroso. El aparejo es, prácticamente, el mismo del de la nao ¹⁹⁸⁶.

Galeoncete

Era más pequeño que el galeón, un buque sólido, muy marinero, de poco calado y líneas afinadas ¹⁹⁸⁷.

Galeota

Era de porte más reducido que el galeón, solía tener un sólo palo y carecía de arrumbada. No pasaba, frecuentemente, de veinte bancos, al contrario de la galera. Las piezas de artillería

se situaban directamente sobre la bancada, al descubierto. Se utilizaba para la guerra corsaria, especialmente ¹⁹⁸⁸.

Galera

En el Mediterráneo era tradicional el empleo de la galera, cuya estructura se componía, en su extremo, por la tamboreta, superficie triangular en cuyo límite estaba el espolón, viga de abeto de unos seis metros de largo, que servía como ariete en las embestidas y para afirmar el aparejo de proa; en la otra parte estaba la corulla, que abría en la tamboreta la batería de la galera, de tres a cinco piezas de artillería. La corulla estaba montada ya en el talar, y sobre ella estaba la arrumbada, plataforma dominante, donde se establecía en combate el reducto principal.

Constituía la segunda parte del talar la cámara de boga, en donde se situaban los remeros. En cada banda estaban situados una serie de bancos, cada uno ocupado por tres a siete remeros. Las galeras ordinarias solían tener 26 bancos, pero las Reales

llegaban hasta 30.

La última parte del talar venía ocupada por la espalda, plataforma más elevada que la cámara de boga y constituía el último reducto de los ataques procedentes de proa. La superestructura de popa se conocía como la carroza.

Normalmente la galera estaba aparejada con dos árboles. En el centro, el mayor y en la proa el trinquete. El árbol mayor podía llevar de dos a cuatro velas triangulares además de una pequeña vela cuadra, llamada treo. Para el trinquete se usaban de una a dos velas triangulares y, a veces, una cuadra ¹⁹⁸⁹.

Galera Real

La que arbolaba el estandarte real, cuando iba en ella alguna persona de la familia del Rey ¹⁹⁹⁰.

Gallardete

En navegación y en combate se utilizaban como insignias de mando y como señales las flámulas, gallardetes, pinelos y banderas cuadras ¹⁹⁹¹.

Galocha

En cada banda de una galera estaban situados una serie de bancos, cada uno ocupado por tres a siete remeros, que remaban a galocha, cuando todos empuñaban el remo.

Garita

La caseta de piedra, madera, ramaje en que el centinela se resguarda de la lluvia fuerte ¹⁹⁹².

Gata

En la mesana y contramesana de los bajeles se ponían gatas que eran medias gavias y puesto de combate de arcabuceros.

Gavia

Normalmente la galera estaba aparejada con dos árboles. En el centro, el mayor y en la proa el trinquete. En lo alto de los dos árboles había una gavia, o media jaula destinada al vigía. En otro acepción de la palabra, toda vela que se larga en el mastelero que va sobre el palo principal ¹⁹⁹³.

Gavión

Véase fajina.

General

Equivalía a la acepción de capitán general o capitán de capitanes y los había de las diferentes armas, infantería, caballería y artillería ¹⁹⁹⁴.

Glacis

Es la tierra dispuesta en larga y suave pendiente o declive, desde la cresta del camino cubierto, o desde el borde de la contraescarpa, hasta confundirse con el terreno o suelo natural ¹⁹⁹⁵.

Gola

Para acceder a los baluartes, desde el interior, se estrechaban, en lo que se llamaba la gola y tenían diferentes tipos de rampas ¹⁹⁹⁶.

En la armadura, protección de la garganta y de las partes contiguas de los hombros y del busto ¹⁹⁹⁷.

Granada

Solían ser de metal, tenían cargas de arcabuz y, a veces, se guarnecían con puntas de hierro o balas enramadas. Tenían forma esférica, ovoide o cilíndrica. Se podían disparar con artillería o con la mano y explosionaban cuando tocaban tierra ¹⁹⁹⁸.

Grebas

En la armadura, pieza que cubría la pierna, excepto un espacio que deja por la parte interior

1999 .

Gregüescos

Eran una especie de pantalones muy anchos.

Grímpola

En la grandes solemnidades se empleaban diversos atavíos. En las bandas se colocaban grímpolas en lo alto de las batayolas.

Guardabrazos

Los guardabrazos, en la armadura, cubrían el hombro y parte superior del brazo.

Guedeja

Rizo del cabello.

Guerra

La guerra es un acto violento destinado a forzar a nuestro adversario a someterse a nuestra voluntad (Clausewitz).

Guirnalda

Como fuegos artificiales de iluminación o para

quemar estaban las quirnaldas o "cercos" que se cubrían de estopa y se tiraban con un palo. A veces se unían varios de ellos, en forma de gran cilindro, que iluminaba por la noche durante mucho tiempo.

Hacha

Arma blanca, ofensiva, enastada cuyo hierro tiene por un lado la forma de cabeza de martillo o cuña, y en el otro un hierro acerado en figura de media luna ²⁰⁰⁰.

Haya

Para hincar las estacas en la tierra se utilizaban las hayas o mazos.

Herreruelo

Era un género de capa con sólo cuello, sin capilla y algo largo. En otra acepción, eran una clase de caballería ligera armados con coselete y grebas y dotados de pistoletas.

Hierro

El hierro de la lanza, pica y otras armas enastadas o de las flechas.

Hombre de armas

En caballería, los hombres de armas, al principio, llevaban lanza, espada y daga. En la Guerra de los Treinta Años las dos clases de caballería regular estaba formada por los coraceros ²⁰⁰¹ y los arcabuceros o dragones ²⁰⁰². Los primeros, que empiezan utilizando la lanza y, en tiempos de Felipe IV utilizan pistolete o tercerolas.

Hornabeque

Obra de fortificación con alas redondeadas, que servía para vigilar todo el área a lo largo de las cortinas. Se componía de un frente abaluartado, es decir, de dos medios baluartes unidos por su cortina, y del saliente de aquellos parten dos alas o líneas rectas de variada longitud.

Horquilla

El mosquete, de mayor calibre que el arcabuz, si era muy pesado, en vez de apoyarse en el hombro necesitaba una horquilla.

Hota

Modelo de recipiente.

Impedimenta

Véase bagaje.

Infantería

En el siglo XVII había dos grandes clases de tropas de infantería, los mosqueteros o arcabuceros y los piqueros.

Ingeniero

Hombres especiales destinados al servicio de las máquinas ²⁰⁰³.

Instrucción

Conjunto de acciones e ideas que conciernen a la preparación necesaria, intelectual o corporal, para transformar al hombre en soldado ²⁰⁰⁴.

Jarcia

El árbol mayor se guarnecía con seis betas por banda y el de trinquete con cuatro, que unidas a las de arbolar, constituían la jarcia.

Jineta

Los capitanes de infantería tenían como insignia la jineta ²⁰⁰⁵, pica corta con el hierro dorado y una borla como guarnición o protección para la

mano ²⁰⁰⁶.

Los Sargentos solían llevar la alabarda y, desde Felipe IV, la jineta, que eran cintas de colores, en el hombro derecho.

Joya

El cañón tenía en la parte de la boca un primer resalte en forma anular que se llamaba joya.

Jubón

Era una prenda ceñida al busto, estirada, rellena de algodón, lana o borra, que se vestía sobre la camisa y cubría el cuerpo hasta la cintura. Los "jubones sencillos" eran sin forro, y los de lienzo o de holanda eran de las telas que se empleaban para hacer camisas.

Kilij

Sable turco cuya región final suele ser de mayor anchura que los anteriores. La hoja en muchos casos, es damasquinada, y presenta inscripciones religiosas, procedentes del Corán, como ornamento. La defensa está formada por una pieza de metal con dos apéndices centrales, perpendiculares a los

brazos que forman la cruz, en cada cara. Al final la empuñadura se curva en forma de culata de pistola ²⁰⁰⁷.

Ladrines

Los ladrines ²⁰⁰⁸ eran botas cortas, blandas y con vueltas.

Lanada

Para limpiar las piezas de artillería se utilizaban limpiadores o lanadas.

Lantern

Como insignias en la armada estaba, en primer lugar, el fanal, o lanterna, que se colocaba en lo alto de coronamiento de popa. Lo mandaba encender de noche el mando superior de cada escuadra, a no ser que estuviera la Real, que a veces tenía tres, y presentes el Monarca o el Capitán General de la Mar.

Lanza

La caballería llevaba lanzas pesadas de guerra con el hierro en forma de hoja puntiaguda y cortante ²⁰⁰⁹.

Lanzón

Era una lanza de menor tamaño.

Launa

Ancha pieza metálica de variado espesor, trabajada de distintas maneras ²⁰¹⁰.

Lechuguilla

Cuellos o cabezones de lienzo o de holanda "haciendo ondas semejando a las hojas de las lechugas encarrujadas" ²⁰¹¹.

Leñame

Véase candelero.

Limpiador

Véase lanada.

Líneas de circunvalación y contravalación

Para sitiar una ciudad fortificada se creaba un sistema de trincheras o zapas interconectado entre sí, frente a la misma. Se protegían de los ataques de posibles fuerzas de socorro, mediante un "cordón" o conjunto de puestos de tropa colocados de distancia en distancia para cercar un paraje, creando una línea de circunvalación ²⁰¹² y de los

ataques de los de la villa sitiada por una línea de contravalación. Estas líneas podían tener diferentes defensas como hornabeques, baluartillos, etc.

Llave "a la española"

En la llave española, el resorte motor está situado en la cara exterior de la placa. La forma de la placa es lo más pequeña posible y el muelle del motor actúa hacia arriba, sobre el extremo del gatillo ²⁰¹³.

Llave de chispa

La llave de chispa o de sílex, producía la chispa cuando el sílex, sujetado por una pinza de un gatillo móvil rozaba una batería de acero que estaba inmóvil en el momento del impacto ²⁰¹⁴.

Llave de rueda

La llave de rueda sustituye la mecha por la pirita sulfurada que produce chispas por el rozamiento con la "rueda", comunicando el fuego al polvorín.

Maderame

Maderame o maderamen es el conjunto de maderas que sirven para una obra.

Maestranza

Establecimiento destinado a la construcción, reparación y conservación del material de artillería ²⁰¹⁵.

Maestre de Campo

Los tercios lo mandaban los maestres de campo y los regimientos de la "nación" alemana, coroneles.

Maestre de campo general

El maestre de campo general, como lo fue Ambrosio de Spínola de 1606 a 1628, mandaba la infantería.

Manga

El escuadrón de picas se debía guarnecer por los lados de arcabucería y además existían cuatro mangas, destacamentos de arcabuceros, que se disponían en las esquinas del escuadrón "como los caballeros de un castillo" ²⁰¹⁶.

Manoplas

En la armadura protección, al principio de guantes de piel acorazada, después metálica, de las manos ²⁰¹⁷.

Mantelete

Toda máquina "locomóvil" para cubrir al soldado de los proyectiles enemigos. Había manteletes de madera para la protección de una persona o de varias. Unos adoptaban la forma de carricoche con ruedas, otros la de una escala de asalto, y los había que podían flotar ²⁰¹⁸.

Marrazo

La fajina es un "haz muy apretado y agarrotado por medio de una braga...". ²⁰¹⁹ Para cortarla se utilizaban los marrazos.

Martinete

Máquina que sirve para clavar estacas en el mar y en los ríos por medio de un gran mazo o pedazo de tronco de árbol de madera dura, que suspendido en alto, se deja caer sobre la cabeza de la estaca ²⁰²⁰.

Martingala

Debajo de la pieza de armadura se llevaba la martingala, que hacía las veces de calzas.

Mascarón de proa

Figura que va por timbre o empresa en lo alto del tajamar, cuando no es la de león ²⁰²¹.

Maste

Para subir o arrastrar pesos había, entre otras máquinas, "arganos", levas, mastes o "guindales", con sus poleas o garruchas ²⁰²².

Mastelero

Los masteleros, servían para alargar la longitud de los árboles de un buque.

Media armadura

Arnés ligero que llevaba la gente de a pie. Se componía de gola, peto, espaldar, escarcela, brazaletes y celada ²⁰²³.

Media culebrina

Véase cañón.

Media luna

Pieza importante del sistema abaluartado, que tomó el nombre por la forma que tenía dicha obra, cuando cubría las puertas en los antiguos baluartes redondos ²⁰²⁴.

Medias calzas

Las calzas estaban compuestas de dos piezas: las medias calzas y los muslos, que dejaban ver la tela del forro.

Medias picas

El tercio embarcado utilizaba medias picas, con las puntas untadas de sebo, para impedir que las sujetara el enemigo, y con un hierro transversal para limitar la penetración en el cuerpo.

Medio cañón

Véase cañón.

Mesana

La nao, comunmente, aparejaba cuatro mástiles, palos o árboles, llamados de proa a popa, bauprés, trinquete, mayor y mesana. A veces existía un quinto, la contramesana. Los tres primeros largaban velas cuadras, mientras la mesana y la contramesana largaban velas latinas.

Mina

Las minas se comenzaban por una galería para la entrada al "camino de la zapa", mediante el empleo

de caballetes, que luego se cubrían con tablones de madera ²⁰²⁵. A veces, era cubierta de hoja de lata para defenderse de los fuegos artificiales y llevaban ruedas ²⁰²⁶. Otras veces se cubrían de zarzos y se reforzaban con terraplén ²⁰²⁷. El camino de la zapa se encofraba. Se arrastraba la madera bajo tierra utilizando unos ganchos unidos a una cuerda. Para transportar los barriles de pólvora, se empleaban unas angarillas y para remover la tierra, grandes cestones o una especie de trineos ²⁰²⁸. Con el fin de iluminar las galerías se usaban lámparas de sebo ²⁰²⁹. Al final se preparaba la cámara de explosión u hornillo, que, en algunas ocasiones se construían de ladrillos en forma de media naranja, dentro del cual se cargaba con petardos y se daba fuego con una mecha.

Morrión

Se utilizó desde el segundo decenio del siglo XVI hasta por lo menos el primer cuarto del siglo siguiente. Tenía la forma redondeada o cónica y la

calva remataba en una cresta casi cortante y ala continua, abarquillada y en punta por delante y por detrás.

Mortero

El mortero era una pieza de artillería que tenía menor longitud con respecto al calibre y que tiraba por el segundo sector.

Mosquete

El arma de fuego de la infantería era el arcabuz, al principio, y luego el mosquete, que si era muy pesado en vez de apoyarse en el hombro necesitaba una horquilla.

Mosquetero

Había dos clases de tropas de infantería, los mosqueteros o arcabuceros y los piqueros. Los mosqueteros no llevan más que la cuera y un morrión o capacete como defensa.

Mostacho

Un mechón de cabello que cuelga encima de la manga con amplia bocamanga, anudado con una cinta ²⁰³⁰.

Movimiento

Con el fin de escalar una muralla o atravesar un foso se construían varios modelos de escalas, el movimiento, "puentes de asalto", una especie de zancos con sus horquillas para apoyar los pies, etc. ²⁰³¹.

Munición

Pólvora y proyectiles para el uso exclusivo de las armas de fuego ²⁰³².

Muñón

El cañón para su montaje en las "caxas" o cureñas tenía los muñones.

Muslos

Las calzas estaban compuestas de dos piezas: las medias calzas y los muslos, que dejaban ver la tela del forro.

Naciones

En los siglos XVI y XVII, en que los españoles combatían casi siempre en compañía de cuerpos extranjeros, estos llevaban siempre el nombre genérico de naciones ²⁰³³.

Nao

La nao que, en principio, era un buque de transporte, luego se habilitará para "ir de armada", fortificándolas, artillándolas y guarneciéndolas y, por último, se construirán especialmente "naos de guerra", para el combate.

Navío

Durante los siglos XVI y XVII se llamaban bajeles o navíos a una serie de buques como las naos, carracas, galeones, galeoncetes, filibotes, urcas y fragatas. Esta voz de bajel o navío se opone progresivamente a la de galera y sus hermanas menores, galeotas, fustas y bergantines ²⁰³⁴.

Oficial

Los mandos del ejército de Tierra y del Cuerpo general de la Armada desde el grado de alférez al de general.

Orejón

En el sistema abaluartado, es el apéndice, refuerzo o salida del ángulo de la espalda, ya redondeado ya achaflanado. Tenía por objeto

resguardar las piezas que guarnecían el flanco, generalmente curvo y retirado ²⁰³⁵.

Paralela

En los trabajos de sitio, los sitiadores abrían largas trincheras más o menos paralelas al frente de ataque que se llamaban paralelas ²⁰³⁶.

Parapeto

En fortificación es el terraplen, montón o masa de tierra, ya insista sobre el terreno, ya sobre otro terraplen arreglado a dimensiones de perfil, que cubre hasta el pecho al que tira desde la banqueta ²⁰³⁷.

Partesana

La partesana tenía una hoja larga, y terminaba en la base con dos aletas puntiagudas o en forma de media luna.

Patilla

En las espadas en uso en los siglos XVI, XVII y XVIII, guardas de la empuñadura y, más concretamente, las dos guardas arqueadas que, partiendo de la cruz de la espada, descienden a los cantos del recazo ²⁰³⁸.

Pavés

Escudo largo o prolongado que cubría casi todo el cuerpo del combatiente ²⁰³⁹.

Pelota

La piezas de artillería disparaban bolaños o pelotas desde 40 libras el cañón a 5 el cuarto de culebrina.

Pena

El extremo más delgado de una antena y de un cangrejo, o de las vergas de mesana antiguas ²⁰⁴⁰.

Petardo

El petardo se utilizaba para la destrucción de puertas y rastrillos y era montado sobre una plancha de "maderame" con el fin de poderse colgar sobre la puerta. Tenía en la boca una tapa sujeta con un paño y cuerdas bajo la cual había una tapa de cera y una estopa. Se rellenaba con pólvora apretada, bañándola con aguardiente con "4 o más onzas de azoque repartido en papeles". Lateralmente tenía un asa y el fondo o culata un

orificio llamado "fogón" ²⁰⁴¹. Si era necesario salvar un foso se empleaba una escala portátil ²⁰⁴². A veces, se utilizaban almireces en forma de campanas de diferentes "grandezas con polvora apretada.." ²⁰⁴³.

Peto

En la armadura, parte de la coraza que cubre el pecho. Los petos copiaban las formas del colete. Solía tener en medio una arista que con el tiempo va adquiriendo un perfil diverso. De esta forma encontramos petos redondeados suavemente, abombados, ovalados "de saco" o los llamados de "pecho de pichón".

Pica

Arma enastada, con un hierro pequeño y agudo en el extremo superior, que llevaba la infantería. La pica de los tercios tenía 26 palmos que vienen a ser, aproximadamente, 5 metros y medio. Eran por lo general de madera de fresno y la punta iba protegida por una funda ²⁰⁴⁴.

Pica seca

Soldado de infantería armado de coselete. Las picas secas utilizaban un arma más ligera.

Pie de cabra

Palanca o barra de hierro terminada en punta por un lado y en uña partida por otro ²⁰⁴⁵.

Pieza

Nombre genérico de toda boca de fuego en artillería.

Pífano

En la compañía de infantería de los tercios, los pífanos y tambores, que al principio eran tres, tenían por misión transmitir órdenes y dar publicidad a los bandos y estaban a cargo del alferez.

Pinelo

En la grandes solemnidades, la armada empleaba diversos atavíos. A proa los pinelos, que eran unas banderolas de unos cinco metros de longitud.

Pipa

Las bombas y otros ingenios se cargaban por medio

de una pipa o "busca" donde se metía un cohete para dar fuego.

Piquero

Había dos clases de tropas de infantería, los mosqueteros o arcabuceros y los piqueros. La eficacia en el combate de estos últimos dependía del adecuado manejo de la pica, que tenía 26 palmos de largo (5,46 ms.)

Pisón

Con objeto de construir bastiones o plataformas de fajina y después de hacer provisión de los medios necesarios, se allanaba la zona y con pisones se calzaba bien.

Pistola

Arma de fuego corta y con la culata arqueada, que se maneja con una sola mano.

Pistolete

Arma de fuego manual, de llave de rueda que colgaba la caballería del borren izquierdo de la silla y que sustituyó a la escopeta introducida a principios del siglo XVI ²⁰⁴⁶.

Plana mayor

También conocida como Primera Plana hasta el siglo XVIII, toma su nombre del libro de asiento y contabilidad en cuya primera plana se inscribían los nombres del maestro de campo, jefe del tercio, y de los oficiales "sin compañía" ²⁰⁴⁷. Era un especie de Estado Mayor.

Plataforma

Con objeto de construir bastiones o plataformas de fajina y después de hacer provisión de los medios necesarios, se allanaba la zona y con "pisones" se "calçaba" bien. Luego se hacía el "maderamiento" con maderos cruzados y los lugares vacíos se rellenaban de "cespedes" de tierra o greda. Sobre ella se ponía un lecho de ramas de árboles, gavillas de sarmiento o fajinas de mimbre y otro en sentido contrario. Después se echaban tres lechos de céspedes de tierra con hierva y se hincaban estacas repitiéndose la operación varias veces hasta alcanzar la altura deseada ²⁰⁴⁸.

Plaza

En el sentido militar más general significa ciudad murada ²⁰⁴⁹.

Plaza de armas

En la Armada plaza de armas o alcázar es la parte de cubierta superior comprendida entre el palo mayor y la entrada de la cámara alta en embarcaciones que la tienen; o hasta el coronamiento de popa en las demás ²⁰⁵⁰.

Como término general, es el puesto de reunión, de formación, de alarma en cualquier pueblo, campo, posición o cantón ²⁰⁵¹.

Pólvora

La pólvora era el elemento básico para elaborar todos los "fuegos artificiales". Para "estampar" la pólvora había dos procedimientos. El sistema de "pilonas", que se llamaba así porque se hacía con una especie de grandes almireces de bronce para triturar los ingredientes. La mezcla se hacía vertiendo sobre el salitre disuelto el azufre y el carbón mezclados, se calentaba y después de

enfriarse de nuevo se llevaba a los pilones, donde se trituraba y se humedecía con agua, vinagre, orina o sangre de cabrito y, por último, se batía durante seis horas. El otro procedimiento o sistema de "muelas" tenía una técnica parecida y utilizaba un molino de aceitunas ²⁰⁵². El graneo, según Lechuga, era de seis partes de salitre por una de carbón y una de azufre.

Polvorín

Pequeño frasco, que el arcabucero llevaba a la cintura, con un muelle, para verter en la cazoleta la cantidad de cebo necesaria ²⁰⁵³.

Pontón

Para pasar un curso de agua que "por falta de puente no podía hacer con su ejército, mandó fabricar unos pontones grandes, para poderlo pasar, que son unas barcas sin cubierta, y que se recogiese cuantas pequeñas y sueltas se hallasen en la ribera, y también de las mayores, para que de un viaje, se pudiese pasar mucha gente, y que se hiciesen los menos que se pudiesen..." ²⁰⁵⁴.

Portañuela

El artillado del galeón es potente y numeroso. Una parte está situado en la cubierta inferior y la otra bajo la protección de la tolda y el castillo. Disparaban a través de porta o portañuelas. La necesidad de aumentar la potencia de fuego hace que la artillería se distribuya en varios puentes y que las portañuelas se dispongan en ajedrezado.

Pote de fuego artificial

Era un ingenio que se arrojaba con una especie de catapulta y se cargaba con balas de arcabuz, abrojos de puntas de hierro o granadas pequeñas de bronce. A veces, se hacían para quemar ²⁰⁵⁵.

Presidio

Guarnición de una plaza y aún esta misma ²⁰⁵⁶.

Proyectil

Voz genérica que comprende todo cuerpo de cualquier forma y materia disparado por un arma o máquina ²⁰⁵⁷.

Puente de asalto

El puente de asalto o móvil se sujetaba a la

orilla en un lugar apropiado, con cuerdas y cables y, anclándolo firmemente, se echaba aguas abajo. La corriente lo transportaba, haciéndolo pivotar, alrededor del ancla con que se había sujetado a la orilla, hasta que tropezaba en la orilla opuesta. Entonces se anclaba en ésta última. Otros sistemas utilizaban troncos sobre los que se echaba el puente o, también, una vez construido en la orilla, se iba echando al otro lado de la corriente por medio de poleas. Los había articulables, con ruedas, con torno, para arrastrar unas plataformas entre dos vigas, etc. A veces estaban hechos de tela o cañamazo ²⁰⁵⁸.

Puente levadizo

La parte móvil y muy pequeña que se alza y se baja, o se cala, por ingeniosos mecanismos de espirales, sinusoides, de contrapeso continuo ²⁰⁵⁹.

Quijotes

En la armadura pieza destinada a proteger el muslo.

Ramal de trinchera

El camino en zigzag, por donde se avanza y comunica ²⁰⁶⁰.

Rampa

En fortificación, declive para subir, con artillería especialmente, al terraplen o adarve antes muy alto ²⁰⁶¹.

Rastrillo

La parte de la estacada que se abre o se cierra, como si de una puerta se tratara, era la "barrera". Si tenía puntas de acero clavadas hacia arriba, recibía el nombre de "atrapa" o rastrillo y, a veces, llevaba ruedas.

Recámara

En las armas de fuego designa el fondo del ánima donde se coloca la carga ²⁰⁶².

Reducto

Obra avanzada, aislada o destacada, que tenía, a veces, la forma de una plataforma de faginas.

Regimiento

Cierto número de compañías de soldados que forman

un cuerpo, de que es cabeza el coronel. En infantería los tercios lo mandaban los maestros de campo y los regimientos de la "nación" alemana, coroneles. La caballería pesada se organizó en regimientos.

Reitre

Voz genérica para designar, entre nosotros los latinos, el soldado alemán y mercenario de caballería ²⁰⁶³.

Requisamiento

Durante los movimientos de los Tercios, que tenían, normalmente, que desplazarse a grandes distancias, era necesario asegurar los abastecimientos. En el siglo XVI, hasta 1550, al ser el coste de mantenimiento muy grande, se acudía al método tradicional del requisamiento por los lugares por donde se pasaba, con o sin indemnización ²⁰⁶⁴.

Revellín

En fortificación, como defensa adelantada y en vez de barbacana, se construyeron revellines. Este

sistema prevalecerá entre los siglos XVI al XVII²⁰⁶⁵. Los revellines protegían desde el foso las cortinas y las puertas de la fortaleza siendo, al principio, redondeados y llegando a ser, posteriormente, de forma triangular con el vértice saliente²⁰⁶⁶.

Rhingraves

Los rhingraves²⁰⁶⁷, eran piernas anchas formando falda.

Rodela

Pequeños escudos de forma redondeada²⁰⁶⁸.

Ropa

Las ropas en tiempos de Carlos V, eran de dos tipos: Los sobretodos con mangas, abiertos por delante, forrados de piel, como la zamarra o el tudesco y los de tipo capa, entre los que se pueden mencionar el capuz, tabardo, berniz o capote²⁰⁶⁹. A finales del siglo XVI, la ropilla era una "vestidura corta con mangas y brahones de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas y se viste ajustadamente al medio

cuerpo sobre el jubón" ²⁰⁷⁰. Luego se usará la ropilla francesa, acuchillada, etc.

Ruciada

Los jinetes dotados de armas de fuego utilizaban para atacar una formación llamada "la caracola" que consistía en avanzar por filas contra los infantes enemigos, disparando contra ellos por descargas o ruciadas y pasaban a retaguardia para recargar sus armas y volver a repetir la operación.

Sable

Arma blanca destinada, principalmente, a herir de corte, de tajo, para lo cual tiene forma más o menos curva ²⁰⁷¹.

Sacre

Es una pieza de artillería de campaña que se emplea para escombrar e impedir los asaltos y escaramuzas, tanto por parte de los sitiados, como por la de los que acudan a socorrerles.

Salchicha

Las salchichas y los salchichones eran palabras

equivalentes al aumentativo de fajina, del mismo diámetro pero "más larga que la ordinaria" ²⁰⁷², llegando a ser de hasta 4 a 6 metros. Para cortarla se utilizaban los marrazos.

Salchichón

Véase salchicha.

Sargento

En cada compañía había un sólo sargento, que se consideraba como oficial "menor" de ella. Su divisa era la alabarda ²⁰⁷³.

Sargento Mayor

Era el segundo jefe del tercio en los siglos XVI y XVII ²⁰⁷⁴.

Serpentín

Al principio se usaba el arcabuz o el mosquete de mecha con un serpentín que sujetaba la mecha y por medio de un apéndice la atraía al polvorín.

Silla

Las sillas, usadas principalmente por oficiales superiores, podían ser llevadas por caballos, mulas o porteadores.

Silla de montar

Arnés para montar más comodamente la cabalgadura²⁰⁷⁵.

Sirviente

Soldados que sirven o manejan la pieza de artillería²⁰⁷⁶.

Sistema de "etapas"

Desde 1550, al aumentar considerablemente el número de efectivos, en vez del sistema de requisamiento se acudió al sistema de "etapas", o centros a donde acudían los vivanderos con sus mercancías, con seguridad de poder vender.

Sitio

Un sitio comprendía, normalmente, la protección del campamento con la provisión de materiales y de útiles necesarios, la creación de una red de trincheras, el dispositivo de ataque cuyo elemento principal era la batería, la cual se complementaba con la obra de zapa y las minas y, por último, el asalto.

Sobrevesta

Prenda sin mangas, larga del cuello a las canillas o a la rodilla para cobertura de la coraza, abierta delante y detrás para cabalgar. A menudo llevaba motivos heráldicos, o la cruz de una orden religioso-militar ²⁰⁷⁷.

Socorro

Auxilio y ayuda de una plaza sitiada y fuertemente estrechada ²⁰⁷⁸.

Sombrero chambergo

Era el de "copa acampanada y de ala ancha levantada por un lado y sujeta por presilla" ²⁰⁷⁹.

Subalterno

Comprende las dos clases de teniente y álferez ²⁰⁸⁰.

Superintendente de la Armada

El superintendente de la Armada, con la ayuda de un contador y un pagador, dirigía la flota.

Tabardo

Es una sobrevesta con amplias mangas de embudo,

cerrada hasta la cintura y, con faldas siempre abiertas por delante y detrás para cavalgar. Tiene las mangas acunatadas y adornos festoneados en las mangas. Fue usada especialmente en la segunda mitad del siglo XIV y al principio del XV ²⁰⁸¹.

Tabladillo

En la galera, parte de la espalda más próxima a al carroza.

Tahalí

Para portar la espada, la daga y otros pertrechos del equipo del soldado se ceñía a la cintura el "talabarte" o tahalí ²⁰⁸², de donde pendía la vaina o tiros en que se colocaba la espada.

Talabarte

Véase tahalí.

Talar

En la galera, entre los extremos de una y otra bancada, se tendía, en cada una de las bandas, una viga llamada postiza. Las bancadas y postizas limitaban el talar ²⁰⁸³.

Tambor

En la compañía de infantería de los tercios, los pífanos y tambores, que al principio eran tres, tenían por misión transmitir órdenes y dar publicidad a los bandos y estaban a cargo del álferez.

Tambor mayor

En los tercios había un tambor mayor que instruía a los otros tambores y transmitía las órdenes del Sargento Mayor.

Tamboreta

La estructura de la galera se componía, en su extremo, por la tamboreta, superficie triangular en cuyo límite estaba el espolón.

Tendal

La superestructura de popa de la galera se conocía como la carroza, cuyo techo tenía un armazón sobre el cual se ponía un toldo llamado tendal.

Teniente de maestro de campo

El maestro de campo estaba asistido por un teniente de maestro de campo, desde 1661 ²⁰⁸⁴.

Tepe

Pedazo de tierra trabada con raíces de la grama u otra yerba del campo, que se corta "en forma cuadrilátera", y se emplea por lo común en cercas o cierros o revestimientos de la fortificación de campaña ²⁰⁸⁵.

Tercerol

En cada banda de una galera estaban situados una serie de bancos, cada uno ocupado por tres a siete remeros, que podían remar a tercerol, cuando cada remero empuñaba un remo.

Tercerola

Carabina corta, mosquetón de caballería ²⁰⁸⁶.

Tercio

La unidad orgánica fundamental era, en España, el tercio. Se componía de una plana mayor y de unas doce compañías. La plana mayor o "estado coronel", que eran los oficiales equivalentes a lo que, luego, sería el estado mayor, contaba con el maestro de campo, que llevaba consigo su paje y ocho alabarderos; el sargento mayor, con dos

ayudantes; un fiscal militar, con un escribiente y dos aguaciles; el barrachel de campaña (jefe de la policía militar), el verdugo y cuatro soldados; un capellán mayor y dos ordinarios, un comisario ordenador general, un cirujano mayor, y un tambor mayor.

Terraplén

En general, montón o masa de tierra aprisionada ²⁰⁸⁷.

Tienda de campaña

En los campamentos que se organizaban para la infantería y la caballería, los alojamientos alternaban entre las tiendas de campaña, de variadas formas según el lugar, el tiempo y el rango ²⁰⁸⁸, o las ya citadas "barracas".

Timonera

Sitio en que se asienta la bitácora y está el pinzote con que se gobierna el timonel ²⁰⁸⁹.

Tímpano

Los puentes de toneles eran llamados tímpanos.

Tiro de flanqueo

Equivalente a fuego de flanqueo.

Tiros

Del "talabarte" o "tahalí" ²⁰⁹⁰, pendía la vaina o tiros en que se colocaba la espada.

Tolda

Sobre la parte de popa de la nao se alzaba una semicubierta que recibía el nombre de tolda, sobre la que se alzaba la cámara de popa destinada a la persona de mayor autoridad de la nao ²⁰⁹¹.

Tordano

En la grandes solemnidades de la Armada se empleaban diversos atavíos. En el extremo de la entena un tordano de veintitrés metros de largo.

Traza italiana

La invención del baluarte en el siglo XV, junto al muro-cortina, mucho más bajo y grueso que antes, el empleo del ladrillo que absorbía el proyectil del cañón y los fosos anchos y profundos, recibieron el nombre de traza italiana ²⁰⁹².

Tren de impedimenta

La infantería, como el resto del ejército, llevaba su bagaje en el tren de impedimenta. Cada soldado cargaba su equipo individual junto al de otros a nivel de escuadra en un carro o acémila y esta unidad básica servía para calcular el volumen total de la impedimenta. Con estas unidades se formaba la de compañía y el conjunto de estas formaba la unidad de bagajes del Tercio ²⁰⁹³. Todavía quedaba por añadir las municiones y todo tipo de material necesario.

Treo

El árbol mayor de las embarcaciones latinas podía llevar de dos a cuatro velas triangulares además de una pequeña vela cuadra, llamada treo.

Tricornio

A finales del siglo XVII y a principios del siglo siguiente, se impone en toda Europa el uniforme compuesto por tricornio, sombrero que levanta y sujeta el ala por tres partes, chaqueta o chaleco, pantalones, botas, corbata y la casaca.

Trinchera

En general toda zanja, no muy grande, abierta en el suelo, cuyas tierras excavadas se amontonan al lado ²⁰⁹⁴. Los ramales de las trincheras se hacían en zig-zag para ofrecer el menor blanco al fuego enemigo y en los extremos se situaban plazas de armas. Estas trincheras con sus parapetos permitían el movimiento de tropas y material bajo las defensas enemigas. Cuando la zapa cambiaba su curso, se levantaban cestones. También se cubría parte o toda la trinchera y los asentamientos artilleros con fajinas. Se empleaban como obstáculos las empalizadas y para protegerse de las vistas del enemigo o de los fuegos, blindas, manteletes, espaldas, etc.

Trinquete

La nao, comunmente, aparejaba cuatro mástiles, palos o árboles, llamados de proa a popa, bauprés, trinquete, mayor y mesana.

Trompa de fuego artificial

Las trompas de fuego artificial eran de forma

cilíndrica y con cercos de hierro. Terminaban en un mango y servían para defender un asalto ²⁰⁹⁵.

Trompeta

Sancho de Londoño aconsejaba a los Maestres de Campo que además del tambor mayor tuvieran un trompeta que, por su distinto sonido, no produjera confusiones con los toques de otros tambores del Tercio. En caballería los sonidos más familiares eran de trompetas y timbales ²⁰⁹⁶.

Tronera

Aspillera, abertura para arma de fuego manual ²⁰⁹⁷.

Tropas

Reunión de cualquier número de soldados de toda arma e institutos, formados o sueltos, armados o no ²⁰⁹⁸.

Trozo

Orgánicamente, la caballería en España, a diferencia de la infantería, se encuadraba en compañías independientes que no superaban un centenar de hombres. Únicamente, a partir de 1635,

las compañías de los Países Bajos se agrupan en trozos, que en 1649 se convierten en tercios, de seis compañías, aunque después, en 1656 vuelven a constituirse en "trozos" de doce compañías, en Italia y España, continuando los tercios en los Países Bajos.

Trusas

Gregüescos con cuchilladas que llegaban a mitad del muslo.

Tudesco

Se conocía con el nombre de tudescos los sobretodos con mangas, abiertos por delante, forrados de piel ²⁰⁹⁹.

Turque

Para encender el fuego, en los campamentos, se utilizaba la yesca, y los turques.

Urca

Las urcas eran bajeles que tenían gran capacidad para la carga, de poco calado, pero eran lentas y poco manejables, de proa llena y popa larga y afinada ²¹⁰⁰.

Vaina

Véase tiros.

Valona

"Cuello de encaje, amplio, blando y caído sobre los hombros" ²¹⁰¹.

Valones

"Un género de zaraguellas o gregüescos al uso de los valones" ²¹⁰².

Vela cuadra

La vela cuadrilonga y trapecia ²¹⁰³.

Vela latina

La vela triangular ²¹⁰⁴.

Verga

Véase entena.

Vivac

Sistema de campar al raso, de pasar la noche en despoblado sin tiendas ²¹⁰⁵.

Vivandero

En el sistema de "etapas" acudían los vivanderos con sus mercancías, con seguridad de poder vender.

Víveres

Los víveres o vituallas son las municiones de boca.

Volante

Pieza que reforzaba el peto ²¹⁰⁶.

Yatagán

Especie de puñal turco, o de cuchillo con hoja oblicua y cuyo filo forma hacia la punta una curva entrante ²¹⁰⁷.

Zapa

Especie o variedad de trinchera, cuando al hechar la tierra excavada al lado de la plaza, el montón se sostiene por la parte interior con cestones, sacos u otro apoyo que pueda colocarse prontamente, para cavar a abrigo y cubrirse con rapidez ²¹⁰⁸.

Zapador

Soldado destinado a trabajar con la zapa.

N O T A S

1. BARADO, Francisco, Mis estudios históricos, Madrid, 1893, p. 111. Este interés por lo visual se ha despertado en nuestros días como se explica en la exposición Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid, Julio Ollero, 1993, pp. 16 ss.
2. PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 21,22.
3. VERSTRINGE, Jorge, Una sociedad para la guerra, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979, p. 27.
4. PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 54.
5. Los 24 cuadros de "La conquista de México por Hernán Cortés" de Miguel González, por ejemplo, por ser el enconchado la técnica utilizada, lo consideramos más dentro de las artes decorativas.
6. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, Aguilar, 1947, p. 565.
7. *Ibíd.*, p. 650.
8. *Ibíd.*, p. 651 y 652.
9. GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972, p. 3.
10. SANCHEZ CANTON, F. J. en Varia Velazqueña, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, p. 646.
11. LOPEZ TORRIJOS, Rosa, La mitología en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985, p. 58, 65(25); *Ibíd.*, p. 62.
12. CARRETE PARRONDO, Juan, El grabado en España (Siglo XV al XVIII), Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 88.
13. *Ibíd.*, p. 93.
14. *Ibíd.*, p. 97.
15. *Ibíd.*, p. 98.

16. Ibíd., p. 122.
17. Ibíd., p. 306.
18. Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, o.c., p. 15.
19. CARRETE, J., o.c., p. 310.
20. Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, o.c., p. 22.
21. CARRETE, J., o.c., p. 314.
22. Ibíd., p. 62.
23. Ibíd., p. 62. También Pacheco, F., o.c., I, p. 102; MARTINEZ, J., o.c., p. 213.
24. PACHECO, F., o.c., I, p. 101.
25. PALOMINO, A., o.c., p. 135.
26. Ibíd., p. 143.
27. PACHECO, F., o.c., I, p. 171.
28. BROWN, Jonathan, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 106 ss.
29. PALOMINO, o.c., p. 191.
30. Ibíd., p. 53; PACHECO, F., o.c., p. 102.
31. Ibíd., p. 58.
32. Ibíd., p. 101.
33. Ibíd., p. 105.
34. Ibíd., p. 228.

35. Ibíd., p. 225.
36. O.c., p. 102 y II, p. 132.
37. O.c., p. 74.
38. Ibíd., p. 215 ss.
39. VINCI, Leonardo de, Tratado de Pintura, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 46 y 52.
40. PACHECO, F., o.c., I, pp. 52 y 85.
41. VINCI, L., o.c., p. 8.
42. PALOMINO, A., o.c., p. 199.
43. PACHECO, F., o.c., I, p. 52.
44. PALOMINO, A., o.c., p. 651.
45. Ibíd., p. 652.
46. Ibíd., p. 662.
47. Ibíd., p. 665.
48. Ibíd., p. 671.
49. O.c., II, p. 96.
50. PACHECO, F., o.c., II, p. 58.
51. PALOMINO, A., o.c., pp. 300 ss.
52. HALE, J.R., o.c., pp. 137 ss.
53. Ibíd., p. 410.
54. Ibíd., pp. 562 y 524.
55. Ibíd., p. 563.

56. Ibíd., p. 568.
57. Ibíd., p. 561.
58. Ibíd., pp. 596 y 597.
59. Ibíd., p. 437.
60. VINCI, L., o.c., p. 365.
61. PACHECO, F., I, p. 282 y 305; II, pp. 203 y 332; MARTINEZ, J., o.c., p. 101.
62. Ibíd., I, p. 305 y II, pp. 203 y 332.
63. Ibíd., p. 640.
64. Ibíd., p. 307.
65. O.c., pp. 411 y 412.
66. O.c., I, p. 418.
67. PACHECO, F., o.c., I, p. 418.
68. PACHECO, F., o.c., II, p. 5.
69. Ibíd., II, p. 10.
70. Ibíd., II, pp. 2 y 3.
71. O.c., p. 80.
72. LEONARDO, o.c., p. 443.
73. O.c., I, p. 259.
74. BROWN, J., o.c., p. 67 y 68. Pacheco describe esta postura cuando dice "la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas; buscando siempre lo mejor y mas seguro y perfecto..." poniendo como ejemplo a Leonardo.

75. MENENDEZ Y PELAYO, M., o.c., p. 601.
76. Ibíd., p. 639 ss.
77. O.c., p. 132.
78. MENENDEZ Y PELAYO, M., o.c., t. II, v. II, p. 390 ss.
79. GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972, p. 3.
80. O.c., I, p. 204.
81. PALOMINO, A., o.c., p. 197; MARTINEZ, J., o.c., p. 51 hace ver la ventaja de la pintura sobre la gramática y la retórica cuando recuerda que "enfurece un Achiles bien pintado, desmaya una vestidura ensangrentada, y para decirlo todo, mover pudo a Pompeyo la estatua de Alejandro.."
82. Ibíd., p. 198.
83. PACHECO, F., o.c., I, p. 214; MARTINEZ, Jusepe, Discursos practicables de nobilísimo arte de la pintura, Madrid, Akal, 1988, p. 47, se dice en el prólogo que ojalá esta obra "logre excitar a los pintores a un limpio y arrojado ejercicio de su arte". Cardedera cree que este apéndice con que comienza la obra es de don fray José Lalana, monje de Aula Dei.
84. BROWN, Jonathan, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 110.
85. MENENDEZ Y PELAYO, M., o.c., p. 624.
86. PACHECO, F., o.c., I, p. 205.

87. PACHECO, F., o.c., I, p. 206. También en la p. 220: "...representa la pintura a la vista las cosas en el modo propio que pasaron, mejor que por la lección las que oímos contar".

88. Noticia General para la estimación de las Artes, en SANCHEZ CANTON, o.c., t. I, p. 315: "¿ De qué otra cosa sirven el día de oy las varias pinturas de armas y divisas que vsan los nobles, y aun los que no lo son en nuestra España, sinó de que imitemos con la memoria dellas, trayendolas ante los ojos, la virtud y valor de los que las ganaron?... ¿De qué sirven las historias de las guerras de Tunez, las de Alemaña, del Duque de Alva, la Naval y las de don Pedro Enriquez conde de Fuentes hechas en pinturas y tapizerias, sino para honra suya y de sus sucessores, para que viéndolas se animen a hazer otros otro tanto y a ganar nombre y nobleza por caminos derechos, y no por otros tortuosos, e infames?".

89. MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, Imp. A. Pérez Dubrull, 1884, t. II, v. VII, p. 611.

90. O.c., p. 196: "Y en cuanto a que exprese interiores afectos, pasa su noble engaño de la eficacia de los propios, a el arrebatamiento de los ajenos. Si pinta batallas, fervoriza a empresas... y si postuma fama de generosos héroes acuerda en sus retratos sus proezas, y mueve a disculpar envidia de su hechos".

91. Ibíd., p. 227.

92. PALOMINO, A., o.c., p. 223.

93. RAMIREZ DE ARELLANO Y DIAZ DE MORALES, Rafael, Diccionario biográfico de Artistas de la Provincia de Córdoba, Doc. Ined. Hist. España, t. CVII, p. 232. También se encuentra el honor, pues "no concedían los griegos la descripción de sus hazañas, y los retratos de los héroes, solo por hacer manifiestos los sucesos, y perpetuar la memoria de tan valientes campeones; sino

por especial honor, que de ello les resultaba" (p. 224).

94. O.c., p. 217.

95. LOPEZ TORRIJOS, R., o.c., p. 55.

96. PALOMINO, A., o.c., p. 647.

97. LOPEZ TORRIJOS, R., o.c., p. 58. Hay una edición moderna por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, en 1876.

98. Ibíd., p. 63.

99. Ibíd., p. 61.

100. En PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura barroca en España. 1600-1750, o.c., p. 41.

101. Ibíd., p. 74.

102. LOPEZ NAVIO, José, "La gran colección de pintura del Marqués de Leganés", Analecta Calasanziana, n. 8, 1962, p. 259.

103. PONZ, Antonio, Viaje de España, Madrid, 1972, p.

104. AGULLO Y COBO, Mercedes, Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, Ayuntamiento, 1981.

105. ANGULO, o.c., p. 332; MAYER, La pintura española, o.c., p. 167.

106. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Historia de la pintura española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969; PEREZ SANCHEZ, Alfonso, Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1983; CABALLERO GOMEZ, Maria Victoria, Juan de Toledo. Un pintor en la

España de los Austrias, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1985.

107. PALOMINO, A., o.c.; ORELLANA, Marcos Antonio de, Biografía pictórica valenciana..., Javea, Ayuntamiento de Valencia, 1967; CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España, Madrid, 1965; ALCAHALI, Baron de, Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, Imp. Federico Domenech, 1987; SORIA, Martín S., "Esteban March. Baroque battle an portrait painter", The Art Bulletin, 1945, p. 109.

108. LOPEZ TORRIJOS, Rosa, o.c., p. 95.

109. MARTIN GONZALEZ, J. J., "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", Archivo Español de Arte, 1958, pp. 59 y 60. (Del Archivo General de Simancas. Obras y Bosques. Expedientes, leg. 28, fols. 144 al 156).

110. Museo Pictórico y Escala Optica; Madrid, Aguilar, 1947, p. 890.

111. SORIA, Martín, "Velazquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750", Arte Antica e Moderna, 1961, pp. 440 y 441.

112. ANGULO, D., Y PEREZ SANCHEZ, A., o.c., p. 350; SORIA, o.c., p. 440.

113. SANCHEZ CANTON, F. J., "Victorias de Carlos V. Serie de cuadros de la Embajada de España", Boletín de la Real Academia de la Historia, 1944, T. CXIV, p. 101.

114. O.c., p. 351.

115. LAFUENTE FERRARI, E., Breve historia de la Pintura Española, 3ª ed., Madrid, Dossat, 1946, p. 231. Ceán en su Diccionario, I, p. 364 dice que se perfeccionó en el colorido, en la Escuela de Velázquez "con gran manejo de los pinceles y buen gusto en las tintas".

116. O.c., p. 351.

117. DIAZ DEL VALLE, Lázaro (Citado por Sanchez Cantón, F.J., Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. C. Bermejo, 1933, T. II, p. 393) dice: "... es muy buen pintor de paisajes y batallas como lo demuestran sus muchos lienzos que están repartidos por diferentes casas desta Corte"; Ceán, o.c., I, p. 364, había visto "diferentes batallas que están en la habitación de la infanta".

118. Inventario de Carlos II, II, fol. 509 vuelto.

119. TORMO, Elías, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911, p. 32.

120. Ibíd., p. 283, nota.

121. CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, o.c., I, p. 364; PONZ, Antonio, Viaje de España, Madrid, Aguilar, 1947, t. VI, p. 551; CRUZ, Nicolás de la, Viaje de España, Francia e Italia, Cadiz, Imp. Manuel Bosch, 1812, t. X, pp. 584 ss.

122. CATURLA, Maria Luisa, "Cartas de pago...", Archivo Español de Arte, 1960, p. 340.

123. ANGULO, D., o.c., pp. 355 y 362 ss. De autor anónimo existen también en el Inventario del Buen Retiro de Carlos II, cuatro cuadros con parecidos temas que los de la Corte:

1. Prisión de Francisco I.
2. Retirada del Ejército turco.
3. Toma de Túnez.
4. Prisión del Duque de Sajonia.

Son de tamaño algo menor que el de la Batalla de Pavía, ya citado, del Buen Retiro.

También y atribuidos a Tempesta se encuentran:

1. Batalla y el gran Turco.
2. Batalla del Sitio de Gracia.

Se encuentran después de una Batalla de la Amazonas de Juan de la Corte. Tamaño algo mayor que los

anteriores.

124. Inventario de Carlos II..., o.c., II, fol. 534 v.

125. ANGULO, D., Pintura madrileña..., o.c., pp. 357 y 358.

126. DIAZ DEL VALLE, Lázaro, Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios. 1656-1659, En SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes Literarias..., o.c., II, p. 366.

127. SANCHEZ CANTON, o.c., IV, p. 196 ss.

128. Ibíd.

129. O.c., V, p. 50.

130. Ibíd., p. 51.

131. Ibíd., p. 52.

132. Ibíd.

133. CACERES PLA, Francisco, Juan de Toledo. Ensayo bioográfico-histórico, Madrid, Imp. Evaristo Sánchez, 1891 (Lib. 12, fol. 241).

134. Ibíd., p. 42. Apéndice 2º. La cita de la "Historia de Lorca" es del cap. XIII.

135. CACERES PLA, Francisco, "Juan de Toledo", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911, pp. 218 ss.

136. BAQUERO ALMANSA, A., Los profesores de la Bellas Artes Murcianos, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 92 ss.

137. CEAN, o.c., p. 50 (Pintor del cabildo de la catedral de Toledo desde 1641 hasta 1645, que murió).

138. O.c., p. 224.
139. SANCHEZ CANTON, Fuentes..., o.c., II, p. 366.
140. Ibíd., IV, p. 196 ss, III, p. 15.
141. Juan de Toledo, o.c., p. 16.
142. Ibíd., p. 22.
143. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, o.c., p. 221.
144. ROETHUSBERGER, Cavalier Pietro Tempesta and his time, 1970, p. 89.
145. SANCHEZ CANTON, o.c., II, p. 366.
146. Ibíd., IV, p. 196 ss.
147. O.c., V, pp. 51 ss.
148. CACERES PLA, F., Juan de Toledo, Bol. Soc. Esp. Exc., o.c., p. 220.
149. Ibíd., se refiere a los cuadros del Museo del Prado.
150. MAYER, August L., Historia de la Pintura Española, o.c., p. 459.
151. GUINARD, Paul, Les peintres espagnols, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 193.
152. O.c., p. 224.
153. Ibíd., p. 332.
154. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura barroca en España. 1600-1750, Madrid, Cátedra, 1992, p. 256.
155. O.c., p. 711.

156. CAUSA, Raffaello, La pittura del seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco. Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, lám. 356.

157. GAYA NUÑO, Juan A., La pintura española fuera de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 309; THIEME-BECKER, XXXIII, p. 252.

158. Juan de Toledo, o.c., p. 32.

159. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes..., o.c., IV, p. 140 ss.

160. ORELLANA, Marcos Antonio de, Biografía pictórica valenciana..., 2ª ed., Jávea, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 198.

161. ANGULO INIGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Madrid, Plus Ultra, 1958, "Ars Hispaniae", vol. XV, p. 244.

162. ORELLANA, o.c., p. 188.

163. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes..., o.c. IV, p. 140 ss.

164. ORELLANA, o.c., p. 192.

165. CEAN, o.c., III, p. 64.

166. SANCHEZ CANTON, o.c., IV, p. 140 ss.

167. O.c., III, p. 64.

168. ALCAHALI, Barón de, Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, Imp. Federico Domenech, 1897, p. 196.

169. MAYER August, L., Historia de la Pintura Española, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 307.

170. Les peintres espagnols, París, Le livre de Poche, 1967, p. 186.

171. SORIA, Martín, "Esteban March. Baroque battle and portrait painter", The Art Bulletin, 1945, p. 109.

172. Ibíd., p. 123.

173. SANCHEZ CANTON, F.J., o.c., IV, p. 140.

174. O.c., III, p. 63.

175. MAYER, August L., La pintura española, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1949; p. 165; GUINARD, o.c., p. 186; ANGULO, o.c., p. 249; FERRAN SALVADOR, Vicente, "Esteban March y sus pinturas del Museo del Prado". Saitabi, 1945, nº 10, p. 45., etc.

176. O.c., p. 165.

177. ANGULO, o.c., p. 249.

178. O.c., p. 46.

179. O.c., p. 165.

180. O.c., p. 186.

181. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I, Madrid, 1972, p. 101.

182. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura Italiana del S. XVII en España, Madrid, Universidad de Madrid, 1965, p. 24.

183. O.c., p. 249.

184. Museo del Prado..., o.c., p. 101.

185. ESPINOS, Adela, Modelos de Antonio Tempesta en la obra de Esteban March, "Archivo Español de Arte", nº 212 (1980), p. 499.

186. O.c., p. 122.

187. O.c., p. 197. Los cuatro cuadros del Museo Provincial de Valencia (nº 611, 612, 614, 615) son donativo de don Antonio Esplugues de Palavicino, Barón de Frignestani, desde el 8 de diciembre de 1799 (GARIN, Catálogo..., p. 191). Sin embargo podían haber pertenecido anteriormente a Don Fenito Escuder. Del de Josué se conserva el dibujo del autor del caballo en el mismo Museo de Bellas Artes, tomado al pie de la letra de una estampa de Tempesta, "Josué deteniendo el sol", realizada en 1613 (Véase ESPINOS DIAZ, Adela, "Modelos de A. Tempesta en la obra de Esteban March", Archivo Español de Arte, nº 212 (1980), pp. 499 ss.

188. Ibíd.

189. ANGULO, o.c., p. 249.

190. O.c., p. 197.

191. GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1955, p. 191.

192. SORIA, o.c., p. 111, nota 17. ¿Bíblica?.

193. O.c., p. 197 ss.

194. Arte Español, 1951, p. 208.

195. POLERO, V, Catálogo..., o.c., p. 56.

196. CEAN, o.c., III, p. 64 ss; PONZ, o.c., VI, p. 553; Inventario de la testamentaría de Carlos II.

197. O.c., p. 45 ss.

198. ALDANA FERNANDEZ, S., "Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia", Archivo de Arte Valenciano, 1956, p. 87. Recuerda el <<fa presto desordenado>> que le achaca Mayer.

199. ALDANA FERNANDEZ, S., Guía abreviada de artistas valencianos, Valencia, Imp. Soler, 1970, p. 218.
200. O.c., III, p. 64.
201. O.c., p. 244.
202. O.c., p. 101.
203. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura barroca en España..., o.c., p. 263.
204. PEREZ SANCHEZ, A.E., Mostra di disegni Spagnoli, Firenze, 1974, nº 78, p. 76.
205. O.c., p. 111.
206. O.c., p. 122.
207. SORIA, o.c., p. 112. En la p. 120 ss. dice: "The faces are indistinct and without character, and the horses... have far less vitality..." (se refiere a las pinturas de Valencia).
208. ALDANA, Pintores de Batallas..., o.c., p. 87.
209. Ibíd., p. 88.
210. ALDANA, Guía, o.c., p. 218.
211. O.c., p. 46.
212. Ibíd.
213. ALDANA, Pintor de batallas..., p. 88.
214. ALDANA, Guía, o.c., p. 218. Ver también CEAN, III, p. 64.
215. GARIN, o.c., p. 329.
216. Historia de la pintura española, o.c., p. 307.

217. O.c., p. 101.

218. SORIA, o.c., p. 112: "dramatic vigor with which March has piled up in one laboring heap at the left a picturesque mass of horses and savagely fighting riders. Leading the eye deep into space at the right, the artist achieves more depth than ever before... he increases to the utmost the individual movement of his figures and the contortion of their bodies. His diction has now become less detailed, more abbreviated and more nervous than (Battle between Moors and Christians in the Uffizi)... His loose but vigorous contour stresses the plastic roundness of the figures. An even freer wavy line, typical of March, defines, such details as the banner or the horse's tail and provides the flexibility necessary in order to break up the solids and to suggest airiness".

219. Ibíd.

220. Ibíd., pp. 120 y 121.

221. ALDANA, Pintores de batallas..., o.c., p. 87.

222. Ibíd., p. 89.

223. ANGULO IÑIGUEZ, D., Pintura del siglo XVII, o.c., p. 249.

224. Véase CAUSA, en PEREZ SANCHEZ, A.E., O.C., lam. 131.

225. SORIA, M., o.c., fig. 7.

226. Ibíd., fig. 5.

227. SORIA, o.c., p. 111.

228. ANGULO, o.c., p. 249; Ceán dice que tenía 37 años de edad al morir, en 1670; ORELLANA, o.c., p. 221, dice que "nació por el año 1638".

229. SANCHEZ CANTON, Fuentes..., o.c., IV, p. 222.
230. O.c., p. 221.
231. Ibíd., p. 214; CEAN, o.c., III, p. 65; ANGULO, o.c., p. 249.
232. O.c., III, p. 65.
233. ALCAHALI, o.c., p. 197.
234. O.c., p. 211: "sus batallas no tienen tanto fuego y rabia como las de Estevan, pero no son menos estimables por la frescura del colorido...".
235. SANCHEZ CANTON, o.c., IV, p. 222.
236. O.c., III, p. 65.
237. O.c., p. 120.
238. ALDANA, Pintor de batallas..., pp. 86 ss.
239. SORIA, o.c., p. 121.
240. FREEDBERG, S.J., Pintura en Italia. 1500-1600, Madrid, Cátedra, 1983, p. 67 ss.
241. Ibíd., p. 27.
242. Ibíd., p. 35 ss.
243. Ibíd., pp. 204 ss.
244. Ibíd., pp. 451 ss.
245. Ibíd., pp. 492 ss.
246. CHIARINI, Marco, Batallas. Pinturas de los siglos XVI al XIX en los museos de Florencia, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones, 1990, p. 12.

247. Ibíd.

248. MARTIN, Fernando A., La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios, "Reales Sitios", nº 89 (1986), p. 11 ss. Se conocen obras suyas en las colecciones del Conde de Monterrey y de la colección de Juan Alvares.

249. Ibíd., p. 15.

250. WITTKOWER, Rudolf, Arte y arquitectura en Italia. 1600/1750, Madrid, Cátedra, 1983, p. 43.

251. BLANC, M. Charles, Histoire des peintres... Ecole ombrienne et romaine., París, Vve. Jules Renuard, 1870, p. 1.

252. Ibíd., p. 3.

253. Ibíd., p. 4.

254. CAUSA, Raffaello, La pittura del seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco, Napoli, Società Editrice Storia de Napoli, Estretto dal Quinto Volume della Storia de Napoli, 1972, p. 940.

255. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid, Universidad de Madrid, 1965, 387.

256. SAXL, F., The Battle Scene without a Hero, Aniello Falcone and his Patrons, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", v. III (1939-1940), London, The Warburg Institute, pp. 86 ss.

257. En SORIA, Martin S., Some paintings by Aniello Falcone, "The Art Quartely" (1954), p. 13.

258. SAXL, F., o.c., p. 86.

259. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura italiana del siglo XVII en España, o.c., pp. 390 ss.

260. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 126.
261. CAUSA, R., o.c., p. 940.
262. O.c., p. 9; PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura napolitana..., o.c., p. 128.
263. La pittura sel seicento a Napoli, o.c., p. 980, nota 99.
264. Ibíd., p. 389.
265. Pintura napolitana, [Catálogo de la Exposición], Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 130.
266. SORIA, Martin S., Andrea De Leone, a master of the Bucolic Scene, "The Art Quaterly", XXIII, (1960), p. 29.
267. BLANC, M. Charles, Histoire des peintres... Ecole ombrienne et romaine., París, Vve. Jules Renuard, 1870, p. 40.
268. CHIARINI, M., o.c., p. 20.
269. BRANCHETTI, Maria Grazia, Epos. Uomini e armi nella pittura a Roma dal XVI al XIX secolo, Roma, Rivista Militare, 1989, p. 74.
270. PEREZ SANCHEZ, A. E., Pintura italiana del S. XVII en España, o.c., p. 510.
271. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura italiana del siglo XVII en España, o.c., p. 396.
272. RUIZ ALCON, M.T., "Pinturas y otros objetos de la Embajada de España en Lisboa", o.c., p. 18.
273. PEREZ SANCHEZ, A. E., Pintura italiana del siglo XVII en España, o.c., p. 402.

274. PEREZ SANCHEZ, A. E., Pintura italiana..., o.c., p. 158.
275. MENA MARQUES, Manuela, Pintura napolitana..., o.c., p. 208.
276. Inventario...de Carlos II, fol. 20 r. y v.
277. SALTILLO, Boletín de Excursiones, 1953, p. 232.
278. Boletín del Prado, nº 30, 1991, p. 94.
279. LEGRAND, F. C., Les peintres flamands de genre au XVII siècle, Bruxelles, Meddens, 1963, p. 189.
280. Ibíd.
281. Ibíd., p. 191.
282. Citado por COVELIER, Joseph, Peeter Snayers, peintre de batailles, "Bull. Inv. hist. belge de Rome", fase XXIII, Bruxelles-Rome, 1944-1946, p. 37.
283. LEGRAND, F. C., o.c., p. 203.
284. LOPEZ NAVIO, o.c., pp. 17 ss. Números 72-73, 111, 114-117, 119-121, 372, 500.
285. Catalogue..., 1867, números 113 y 114.
286. MADOZ, o.c., t. X, p. 860.
287. En la Almoneda de la casa ducal de Osuna, Catálogo..., p. 46.
288. MADOZ, o.c., t. X, p. 862.
289. PONZ, o.c., t. X, c. V, pp. 891 y 895; ZARCO, o.c., p. 32.
290. DIAZ PADRON, M., Tesis.

291. CUVELIER, J., o.c., pp. 29 ss.
292. LEGRAND, F. C., o.c., p. 203.
293. DIAZ PADRON, M., Tesis.
294. LEGRAND, F. C., o.c., p. 211.
295. Ibíd., p. 212.
296. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, o.c., t. I, p. 186.
297. Ibíd., p. 187.
298. DIAZ PADRON, M., Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición homenaje, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978, p. 82.
299. DIAZ PADRON, M., Tesis.
300. LEGRAND, F. C., o.c., p. 221.
301. LEGRAND, F. C., o.c., p. 216.
302. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca..., o.c., pp. 131 ss.
303. LEGRAND, F. C., o.c., p. 221.
304. DIAZ PADRON, M., Tesis.
305. LEGRAND, F. C., o.c., pp. 221 ss.
306. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca. Siglo XVII, o.c., p. 19.
307. DIAZ PADRON, M., Tesis.
308. LEGRAND, F. C., o.c., p. 213.

309. DIAZ PADRON, M., Museo de Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, o.c., p. 184.
310. Catálogo de la almoneda de la casa ducal de Osuna, p. 46.
311. DIAZ PADRON, M., Tesis
312. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela flamenca, o.c., p. 404.
313. DIAZ PADRON, M., Tesis.
314. PONZ, o.c., t. V, p. 499.
315. Inventario de... Carlos II, I, fol. 161 r.; Testamentaría de Carlos II, fol. 45 v.
316. DIAZ PADRON, M., o.c., p. 403.
317. DIAZ PADRON, M., o.c., p. 393.
318. DIAZ PADRON, M., Tesis.
319. Testamentaría de Carlos II, fol. 73 r.
320. DIAZ PADRON, M., Tesis.
321. LEGRAND, F. C., o.c., p. 224.
322. CHIARINI, Marco, o.c., p. 22.
323. NARDELA, Lia, Jacques Courtois Il Borgognone, pittore de battaglie, "Rivista militare", Marxo-Aprile, 1987, n° 2, pp. 138 ss.
324. NARDELLA, Lia, o.c., p. 140.
325. ALEXANDRE, Arsène, Histoire de la peinture militaire en France, Paris, Herri Laurens, (s.a.), p. 58.

326. Citado por BRANCHETTI, M.G., o.c., p. 78.
327. Arte Español, 1951, pp. 191 y 207.
328. Catálogo..., Madrid, 1880, p. 57.
329. BARCIA, Catálogo..., 1914, nº 217.
330. SALTILLO, Marqués de, Boletín de Exc., 1953, p. 231.
331. BOVER, J.M., Noticia histórico-artística de los museos del... Cardenal Despuig, 1846, p. 168.
332. LUNA, Juan J., Claudio de Lorena y el ideal clásico en el siglo XVII, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 96.
333. LUNA, J.J., o.c., p. 98.
334. POLERO, o.c., pp. 150 ss.; PONZ, o.c., t. X, c. V, p. 895.
335. Guía del Museo Cerralbo, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1956, p. 53.
336. LUNA, Juan J., Tesis, números 942 y 943.
337. MADOZ, o.c., t. X, p. 861.
338. BENEZIT, o.c., t. I, p. 121.
339. ROSEMBERG, Jakob, Arte y arquitectura en Holanda. 1600/1800, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 286 ss.
340. Guía, p. 66.
341. Guía, p. 104.
342. Guía, p. 112.
343. PONZ, o.c., t. X, c. V, p. 893.

344. BARCIA, Catálogo..., 1914, nº 230.
345. POLERO, V., Cataloge..., p. 60.
346. ROSENBERG, Jakob, o.c., p. 294.
347. POLERO, V., o.c., p. 28.
348. ROSENBERG, J., o.c., p. 291.
349. BARCIA, Cataloge..., 1914, nº 220.
350. MADOZ, t. X, p. 861.
351. PONZ, o.c., t. X, c. V, p. 394.
352. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Juan de Borgoña, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1954, p. 21.
353. BERUETE Y MORET, Aureliano, El cuadro como documento histórico, Madrid, Blass, 1922, pp. 24 ss.
354. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Juan de Borgoña, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, p. 23.
355. BOUDET, Jacques, Histoire Universelle des Armées, París, Robert Laffont, 1966, T. II, pp. 85 ss.
356. ANGULO, o.c., p. 22.
357. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes Literarios para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. Clásica Española, 1923, T. I, p. 315.
358. MENEDEZ Y PELAYO, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, Imp. A. Pérez Dubrull, 1884, T. II, V. II, pp. 590 ss.
359. Ibíd.
360. ANGULO, o.c., p. 12.

361. BUSQUETS BRAGULAT, Julio, Ética y derecho de Guerra (Ensayo), Madrid, Int. Franciscos de Vitoria, 1966, como hecho natural, actitud belicosa y la pacifista.

362. HERRERO, Concepción, en el Catálogo de la Exposición: Tapices y armaduras del Renacimiento, Barcelona, Lunweg, 1992, p. 73.

363. HERRERO, C., o.c., p. 73, dice: "Prueba de la presencia de ambos pintores en la expedición son los autorretratos en el cartón y tapiz titulados "Saqueo de Túnez".

364. JUNQUERA, Paulina, "Las batallas navales en los tapices", Reales Sitios, nº 17, 1968, p. 42.

365. JUNQUERA, o.c., p. 43.

366. Ibíd.

367. TORMO, Elias, Los tapices de la Casa del Rey N.S...; Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919, p. 96.

368. Ibíd., p. 99.

369. Ibíd., p. 100.

370. O.c., p. 42.

371. HERRERO, C., o.c., p. p. 73.

372. MAIURI, Amadeo, Los tapices de la batalla de Pavía, Madrid, Revista Geográfica Española, (s.a.), pp. 119 ss. Son siete tapices flamencos ejecutados por Bernardo van Orley poco después de la batalla y que fueron regalados a Carlos V por los comerciantes de Bruselas. En 1564, don Carlos, primogénito de Felipe II, los regaló "al Obispo de Osma, don Honorato Juan, y posteriormente pasaron no se sabe cómo, a la familia D'Avalos. Don Francisco D'Avalos los donó en su testamento al Museo Nacional (¿de Napoles?), en 1862.

Se conservan los cartones en el Museo del Louvre.

Escribía De Rinaldis:

"dominan los rojos, los amarillos, los verdes, con el color oscuro y marrón de los caballos; el tejido en lana, en seda y en oro, logra admirablemente la viveza deslumbradora de los colores, los combina con fina armonía, los funde y los esfuma en gradaciones eficacísimas. Se advierte en ellos el arte de un experto pintor de batallas que sabe expresar con viva fuerza la violencia de los encuentros, el ímpetu de los combates, el amplio y variado movimiento de las masas armadas, la animación confusa que nace de la rapidez de las matanzas y de la velocidad de las fugas y se nota en ellos, al mismo tiempo, el gusto y el espíritu de una alegre y ampulosa decoración que busca sus motivos en los elementos mismos de la representación guerrera".

Representan diversos momentos de la batalla:

- La caballería del Marqués del Vasto asalta las posiciones francesas.

- Las tropas imperiales penetran en el campo atrincherado de Mirabello.

- Las tropas del Duque de Alençon emprenden la huida.

- El enemigo, acosado por las tropas de Antonio de Leyva, tratando de ganar a nado la orilla opuesta del río.

- Francisco I es hecho prisionero.

373. JUSTI, Karl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 184, M. Gómez Moreno (padre) las cree realizadas entre 1537 y 1540 y Santiago Alcoléa entre 1539 y 1546.

374. ALCOLEA, Santiago, Granada. Guías artísticas de España, Barcelona, Aries, 1960, p. 38.

375. SANCHEZ CANTON, F.J., Las pinturas de Oriz y la Guerra de Sajonia, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1944, p. 62.

376. Ibíd., p. 67.

377. Ibíd., p. 62.

378. Ibíd., p. 65.

379. NUÑEZ DE ALBA, Diego, Diálogos de la vida del soldado, (Veáse Sanchez Cantón, F.J., o.c., pp. 73 ss.).

380. SANCHEZ CANTON, F.J., o.c., p. 64.

381. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Sobre los Pintores de El Escorial", Reales Sitios, 1963, nº 56-57, p. 153.

382. ZARCO CUEVAS, J., Los pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1931, pp. 57, 78, 84, 91. CARGO... 1636, fol. 17, a, vuelto.

383. ARAUJO SANCHEZ, Ceferino, "El fin del arte es la expresión del alma...", La ilustración Española y Americana, 1874, 22 de septiembre, p. 551.

384. ZARCO CUEVAS, J., o.c., p. 91.; CARGO..., 1636, fol. 28, b, vuelto.

385. Ibíd.

386. VENTURI, A., Storia dell'Arte Italiana (IX), La pittura del cinquecento (VII), Milano, Ulrico Hoepli, 1934, pp. 867 ss.

387. SERRULLAZ, Evolución de la pintura española..., Valencia, Ed. Fomento de Cultura, 1947, p. 160.

388. Ibíd.

389. PITA ANDRADE, José Manuel, "Las pinturas al fresco en El Escorial", Goya, Sept.-Dic., 1963, nº 56 y nº 57, p. 158.

390. ZARCO CUEVAS, J., o.c., p. 84; CEAN, o.c., II, p. 297 dice de él: "Felipe II le recibió por su pintor: el año de 1591 mandó darle 100 ducados de gratificación por una vez, en atención á lo que le había servido y servia..." (¿Se referirá entre otras a esta pintura?).

391. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Pintura del Renacimiento, Vol. XII de "Ars Hispaniae", Madrid, Ed. Plus Ultra, 1955, pp. 265 ss.

392. MARTINEZ DE IRUJO Y ARTAZCOZ, Luis, Duque de Alba, La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1962.

393. T. I, fol. 69, vuelto.

394. AGULLO, M., o.c., p. 209.

395. CHASTEL, André, El Saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa Calpe, 1983, pp. 52 ss.

396. Inventario de Carlos II, o.c., t. I, fol. 125 v. y t. II, fol. 548 r.

397. MARTIN GONZALEZ, J.J., Escenas de mar en la pintura española, o.c., p. 167.

398. LOPEZ NAVIO, o.c., pp. 17 y 18.

399. DIAZ PADRON, M., Tesis, nº 114.

400. LOPEZ NAVIO, o.c., p. 296.

401. Inventario de Carlos II, t. II, fol. 474 v.

402. DIAZ PADRON, M., Tesis, de la colección E. le Roy. Probablemente es el mismo que cita LOPEZ NAVIO, o.c., p. 295.

403. Inventario de Carlos II, o.c., t. II, fols., 563 r. y 571 r.

404. PANTORBA, B., Velázquez, o.c., p. 126, habla de que este cuadro pudiera ser el que se vendió en Londres, de la colección del conde de Altamira.

405. GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente, Jusepe Martinez, p. 119.

406. Pintura italiana del S. XVII en España, Madrid, Universidad de Madrid, 1965, p. 402.

407. Santiago en España, Europa y América, Madrid, Editora Nacional, 1971. También es un tema repetido en Italia. Entre las representaciones más originales se encuentra el fresco de Altichiero, que realiza hacia 1379 para la capilla de San Felice en la iglesia de San Antonio de Padua, en la cual Santiago desmorona los muros de Clavijo.

408. MARIANA, Historia General de España..., Madrid, Imp. Gaspar y Roig, 1855; Vol. I, lib. VII, cap. XII, p. 223.

409. Ibíd.

410. Ibíd., p. 224. En una nota el continuador de la obra del P. Mariana, en esta edición pone: "De esta batalla que Mariana cuenta tan detalladamente aunque el escritor hace mención hasta don Rodrigo Jiménez que vivió cuatro siglos después". Justifica su falta de historicidad por ello, especialmente al no ser recogida en tiempos de Alfonso III el Magno en que se cuentan muy por menor todos los sucesos bélicos y en la falsedad del voto de don Ramiro (tributo) que menciona el P. Mariana posteriormente y cuyo diploma lo atribuye a "algun impostor ignorante del siglo XIII". (Ibíd., p. 224); LOZOYA, Marqués de, Historia de España, Barcelona, Salvat, 1979, t. II, p. 274, advierte que hoy "se niega la autenticidad de la batalla y del voto, y se sostiene que fue Ramiro II, en la batalla de Simancas, quién imploró la protección del Apóstol y estableció la obligatoriedad de la recaudación de una cantidad anual a los habitantes del oeste del

Pisuerga".

411. Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. El museo de la Trinidad, Madrid, 1990, p. 61.

412. Poema de Fernán González, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, 4ª ed., pp. 77 ss.

413. Ibíd., pp. 83 ss.; ZAPATA, Antonio, Historia de la villa de Canales, escrita en el año 1657 por..., Buenos Aires, Gerónimo Martínez Ariz-Navarreta, 1934, p. 92, cita a uno de ellos cuando transcribe el epitafio de una lápida del monasterio de "San Aptoal": "Aquí yace Velasco, que fué uno de los Cavalleros hermanos que armó Cavalleros el Conde Fernán Gonzalez, el día que dió la batalla al Rey Almanzor en Azinas, los quales iban con la misma persona del Conde en la batalla que el iba".

414. RODRIGUEZ FERNANDEZ, Justiniano, Ramiro II, Rey de León, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C., 1972, p. 158 ss., cita al P. de URBEL, "Condado", I, 426-429.

415. Ibíd.

416. Poema de Fernán González, o.c., p. 99. Según el Poema no es San Millán sino Santiago quien acude al combate:

"Alço suso sus ojos por ver quien lo llamaua,
vyol santo apostol que de suso le estaua,
de caveros con el grran(d) conpanna lleuaua,
todas armas cruzadas com a el semejaui."

SALAZAR, Pedro, Monarquía de España..., Madrid, Imp. Joachin Ibarra, 1770, t. I, p. 115, también habla únicamente de Santiago.

417. PEREZ SANCHEZ, A., 1984, o.c., p. 295.

418. CALONGE Y PEREZ, Ignacio, El pabellón español o diccionario histórico descriptivo de las batallas..., Madrid, imp. D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1855, p.

292. Cita como fuentes a Ortiz y Conde, de quién toma textualmente la descripción de la batalla.

419. Ibíd., p. 298; GARRAN, Constantino, San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios, Logroño, 1929.

420. Historia General de España..., Madrid, Imp. Gaspar y Roig., 1855, vol. 1º, lib. XI, cap. XXIII y XXIV, p. 355.

421. Ibíd., p. 356.

422. Ibíd.

423. Ibíd. El Emir Mohamed ben Yacub.

424. Ibíd.; DIAZ DE VILLEGAS, José, Nueva geografía de España..., Madrid, Ares, 1953, p. 482) dice: "Aun se ve en los llanos de las Navas de Tolosa sobre el puerto de Muradal -en un monte fragoso que queda al sur de dichos llanos y en otros cerro al O.- restos de las fortalezas islámicas que defendían aquella frontera; los de Molosa y Tolosa en los cerros últimamente citados; las ruinas del castillo de Mogón, en el monte que queda al mediodía; Castro Ferral Peñaflor y el castillo de la Losa, al N."

425. Ibíd., p. 357. Y continúa: "Dar crédito en cosa tan grande a un hombre que no conocia, no era seguro, ni de personas prudentes no hacer de todo punto caso en aquella apretura de lo que ofrecia. Pareció que don Diego de Haro y Garci Romero como adalides vieses por los ojos lo que decía aquel pastor. Era el camino al revés de lo que pretendian, y parecia iban a toda parte diferente, tanto que los moros considerada la vuelta que los nuestros hacian, pensaron, que por falta de vituallas huían y se retiraban a lo mas adentro de la provincia".

426. Ibíd.

427. Ibíd.
428. Ibíd., p. 358.
429. TORMO, Elías, Las iglesias de Madrid. Madrid, Instituto de España, 1972, p. 41.
430. Ibíd, p. 43,
431. Ibíd, p. 41
432. CAMON AZNAR, José, La pintura española del siglo XVII, vol. XXV de Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 442.
433. Ibíd, p. 443.
434. MARTIN GONZALEZ, Juan José, Historia del arte moderno y contemporáneo, Unidad didáctica 3ª: La pintura barroca. Madrid, Universidad a distancia, 1978, p. 266.
435. Pintura del siglo XVII, vol. XV de "Ars Hispaniae", Madrid, Plus-Ultra, 1971.
436. MAYER, August L., La pintura española, Madrid, Labor, 1949, p. 239. Los cuadros de Carreño eran "de la fuente de San Isidro y del cuerpo del Santo reconocido por el de su misterioso conductor por el vencedor de la Navas, Alfonso VIII (TORMO, E, a.t., p. 41).
437. ANGULO INIGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Madrid, Plus-Ultra, 1971, p. 86; Ceán, o.c., III, p. 160 ss.; Ponz, o.c., t. IX, c. III, nº 35, p. 787.
438. MAYER, August L., La pintura española, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1949; p. 199.
439. GESTOSO Y PEREZ, Citado por DU GUE TRAPIER, Elisabeth, Valdés Leal, New York, Hispania Society of America, 1960; p. 6.

440. VALDIVIESO, Enrique, Valdés Leal, Madrid, Museo del Prado, 1991, p. 72.

441. ANGULO INÍGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Ars Hispanie, Vol. XV; Madrid, Plus-Ultra, 1958; p. 373.

442. O.c., p. 6.

443. Historia del Arte Labor; Madrid, Labor, 1935; Tomo XII, p. 137.

444. DU GUE TRAPIER, E., o.c., p. 6; en relación a las arquitecturas y la fantasía en su representación, hay que recordar que los habitantes de Asís habían demolido la fortaleza en 1198 y que fue reconstruida por el cardenal Gilles de Albornoz en 1367 y, luego ajustada a las nuevas corrientes de la arquitectura militar en 1459 por Pio II. Paulo III añade una gruesa torre redonda, sin que se parezca nada a lo que pinta Valdés Leal; HERMANIN, Federico, Assise, la ville de Saint François, Paris, Nilsson, 1927, p. 28.

445. O.c., p. 137.

446. O.c., p. 197.

447. LAFUENTE FERRARI, E., o.c., p. 137.

448. VALDIVIESO, E., o.c., p. 72.

449. CAMON AZNAR, José, La pintura española del siglo XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 493; RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael, Diccionario biográfico de artistas de la Provincia de Córdoba, "Doc. Ind. para la Hist. de Esp." t. CVII, p. 207.

450. MARIANA, Padre, o.c., vol. 1º, libro XII, cap. XVIII, p. 386,

451. Ibíd, p. 387.

452. Ibíd.

453. Ibíd.

454. MARIANA, Historia General de España, Valencia, Oficina de Benito Monfort, 1789, t. V, lib. XIII, cap. VII, p. 34.

455. Ibíd., p. 36.

456. Citamos como ejemplo las obras de Cabezalero (GAYA NUÑO, La pintura española fuera de España, Madrid, 1958, p. 120); Gómez de Valencia para la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Granada (ARS HISPANIAE, t. XV, p.391); Jordán para la iglesia del Hospicio de Madrid (TORMO, Iglesias de Madrid, p. 216); los de Pacheco o su escuela (PEREZ SANCHEZ, Pintura madrileña, 1983, p. 347; MAYER, Historia de la pintura española, p. 228); Simón Peti "el joven" en la catedral de Valladolid; Valdés Leal para la iglesia de San Clemente de Sevilla (LOPEZ MARTINEZ, Valdés Leal, p. 33); etc.

457. Zurbarán (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 154.

458. LOPEZ REY, J., An unpublished Zurbarán: The surrender of Seville, "Apollo", London, July, 1965, pp. 23 ss.

459. MAYER, A. L., o.c., p. 335.

460. MARIANA, P., o.c., p. 400.

461. CANOVAS Y COBEÑO, Francisco, Historia de la ciudad de Lorca, Lorca, Imp. "El Noticiero", (s.a.).

462. ANGULO, o.c., p. 332.

463. BAQUERO, Los profesores de las Bellas Artes Murcianas..., Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 118.

464. O.c., p. 332.

465. Historia General de España..., Madrid, Imp. Gaspar y Roig, 1855, Vol. 1ª, Lib. XVI, cap. VII, p. 490.

466. Ibíd., p. 491.

467. Ibíd.

468. Ibíd. Juan Martinez de Leyva habia sido designado embajador ante el pontífice para alcanzar "la Cruzada y jubileo plenísimo y remisión de todos sus pecados" para los que participasen en esta guerra.

469. Ibíd., p. 493.

470. RUIZ ALCON, María Teresa, 'Lucas Jordán', Reales Sitios, nº 32, 1972, p. 62, advierte, que a pesar de considerarse tradicionalmente como la "Batalla del Salado", el inventario de Carlos II lo titula con otros cuadros como "Las batallas del Rey Fernando el Católico", y que el estilo de la indumentaria pertenece a la época de Felipe II.

471. Ibíd.

472. MARTIN DE ROA, Padre, Santos Honio, Entichio, Estevan, Patronos de Xerez de la Frontera, Nombre, Sitio, Antigüedad de la Ciudad, Sevilla, 1617, dice que la emboscada tuvo lugar durante la primera reconquista de Jerez, en 1248. Según el Hermano Esteban Rallón que escribió la Historia de Xerez de la Frontera antes de 1640, la acción fue en 1368, cuando la ciudad fue definitivamente reconquistada.

473. SORIA, Martín S., The paintings of Zurbaran, Londres, 1953, p. 164. Medidas 3'35*1'91; Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 256.

474. BEROQUI, Pedro, o.c., p. 97. (Caja Primera... Zurbarán: Aparición de la Virgen al tiempo de un combate entre los habitantes de Xerez y los

sarracenos).

475. SORIA, Martín S., o.c., p. 164; Zurbarán, o.c., p. 260. La adquisición del cuadro fue hecha por el Barón Taylor en 1837.

476. Viaje de España...; Madrid, Aguilar, 1947, p. 1549.

477. O.c., fol. 146.

478. Según el Padre Roa, o.c., esta pintura existía cuando él escribía el relato y era venerada con gran devoción. Añade el jesuita que la antigua ermita pasó a formar parte del Monasterio, quedando fuera de la clausura para poder orar en ella antes de las batallas. Se dice que fue así -orando ante la imagen- como Fernando III el Santo consiguió muchas de sus victorias. (En Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 271). Es posible que Zurbarán se inspirara en el fresco perdido para su magna composición.

479. SORIA, Martín S., o.c., p. 164. En Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 272: "La representación del tema es interesantísima. Zurbarán monumentaliza la composición y la concibe a modo de un gran libro de estampas en el que inmenso lancero de la izquierda empieza el cuento señalando la batalla que se ve en segundo plano. Esto permite al artista dar mayor relevancia a la intervención de la virgen que aparece en la parte superior. Resulta poco convincente la teoría de Soria que estimaba que la escena parecía un grabado de Shelte à Bolswert, ya que en el arte español de la época era fácil encontrar otros modelos. Por otra parte, parece evidente que el soberbio soldado del primer plano a la izquierda fue inspirado por el arcabucero que aparece en el extremo izquierdo de Las Lanzas de Velázquez (Museo del Prado). Ambos personajes miran al espectador, llevan un gran sombrero, y están de pie con las piernas separadas. Zurbarán tuvo la oportunidad de admirar la obra de su compatriota en Madrid, durante el invierno de 1634-35. Hace su propia

versión de la verticalidad de las lanzas del cuadro de Velázquez, colocándolas oblicuamente y formando una serie de triángulos que ocupan, de arriba abajo del lienzo, un tercio de la composición causando una extraordinario efecto geométrico. Los encantadores ángeles que rodean a la Virgen y al Niño recuerdan a los de Carlo Saraceni".

480. MARTIN GONZALEZ, J.J., o.c., p. 262.

481. GAYA NUÑO, Juan A., "30 obras en Norteamérica", Mundo Hispanico, nº 197, agosto, 1964, p. 68.

482. CAMON AZNAR, José, "Casi todo Zurbarán", Goya, nº 64-65, 1965, p. 325.

483. GUINARD, P., "¿Zurbarán, pintor de paisaje?", Goya, 1964, nº 64-65, p. 210.

484. SORIA, M.S., o.c., p. 8 y 16. "Gracias a una reciente restauración se ha recuperado la bella transparencia de los tonos y los efectos de penumbra bajo los árboles"; Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 272.

485. ZURITA, Jerónimo, Los cinco libros primeros de la primera parte de los anales de la Corona de Aragón..., Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1668, t.III, lib. XI, p. 15.

486. DI BLASI, Giovanni, Storia del regno di Sicilia..., Palermo, Stamp. di Pietro Pensante, 1859, t. II, p. 603.

487. ANGULO IÑIGUEZ, D. y PEREZ SANCHEZ, A. E., Pintura Madrileña. Primer tercio del siglo XVII..., Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 178. Sin embargo, no se relaciona en los Catálogos del Prado de 1872 ni de 1920, pero sí en el Inventario de 1992.

488. MARTI MONSO, José, Estudios histórico-artísticos..., Valladolid, Imp. Leonardo Miñon, 1901, pp. 280 y 605.

489. MARTI MONSO, José, o.c., p. 605.

490. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1906, p. 156.

491. Ibíd., 1911, p. 293.

492. ANGULO INÍGUEZ, D., o.c., pp. 178-179, según el inventario de 1700 mide 1,25*3,32 y 1,40*2,40 metros en el de 1607. El del Museo del Ejército tiene 1,41*4,06 metros. El Inventario de 1700 lo cita así: <Una sobrepuerta, de quatro varas de largo y vara y media de alto, con una batalla de los moros en el asedio de Antequera defendida por Diego Gómez de Sandoval, con marco viejo de oro y azul, de la escuela de Carducho tasado en treinta doblones>. El de 1607, de la Casa de la Ribera, dice: <Un lienço de tres baras de largo y cinco pies de alto, pintado en él la toma de Antequera por D. Diego Gómez de Sandoval en su moldura ordinaria, de Vicencio Carducho>.

493. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. C. Bermejo, 1933, T. IV, p. 102.

494. Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España..., Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, 1800, T. I, p. 246.

495. PEREZ PASTOR, Cristóbal, Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española, Madrid, 1914. Tomo XI, de las <Memorias de la Real Academia Española>, II, p. 103.

496. GALINDEZ DE CARVAJAL, Lorenzo, Crónica del Señor Rey Don Juan Segundo... por... Fernán Pérez de Guzman, Valencia, Imp. Benito Monfort, 1779, p. 85 y 90. Intentaba el trompeta, que era moro, incendiar el Real

con otros cuatro infantes. Seguramente está relacionado con este hecho el episodio que se describe en la parte inferior derecha del cuadro, en el nuevo emplazamiento del Real del Infante "en otra sierra á la mano izquierda de la villa" (p. 79). Los infantes se llamaban: Ciel Alí y Cid Ahmed y el caudillo que defendía Antequera Al Karmen. El Rey de Granada era, a la sazón, Yusuf III. (LAFUENTE, Modesto, Historia General de España, Barcelona, Montaner y Simón, 1888, T. V, p. 314 ss).

497. Ibíd., p. 81. Este Diego Gómez de Sandoval, protagonista del cuadro, fue adelantado mayor de Castilla, y se distingue en el centro del combate por las armas de los Sandoval: escudo de oro y banda de sinople (PIFERRER, Francisco, Archivo Heráldico, Madrid, 1863, Apéndice, T. I, p. 122). El sinople es "color heráldico que en pintura se representa por el verde... que va desde el cantón diestro del jefe al siniestro de la punta".

498. Ibíd., p. 78.

499. Ibíd., p. 82.

500. "Máquina o castillo de madera mas alta que la muralla que se arrimaba con ruedas y desalojando a los enemigos del adarve se echava un puente levadizo...". (Dioc. Acad.). Citado en el "Diccionario Militar" de Almirante. La que representa el cuadro no se parece en realidad a las que debieron llevarse en Antequera. Véase la reproducción en Revista General de Marina, 1973, noviembre, p. 443.

501. GALINDEZ DE CARVAJAL, o.c., p. 91.

502. Ibíd., p. 93.

503. Ibíd., p. 94.

504. Ibíd., p. 94.

505. Ibíd., p. 95 ss.

506. Nicolás de la Cruz en su Viage de España..., Tomo X, p. 584, parece referirse a un plano de la toma de Antequera situado en el Buen Retiro, a la entrada del teatro, lo que permite suponer hubiese sido la base del presente cuadro y que había venido de la Casa de la Ribera junto al cuadro de Carducho, a no ser que sea un error de expresión de Nicolás de la Cruz y se refiera al propio cuadro.

507. Ibíd., p. 82.

508. Véase el grabado de Antequera de G. Hoefnagle en Illustriorum Hispaniae Urbium, del siglo XVI, en la Biblioteca Nacional de Madrid. Había seguramente uno en el Alcázar (CARGO...1636; fol. 20, b, recto).

509. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura Italiana del siglo XVII en España; Madrid, 1965, pp. 26 ss.

510. ZURITA, J., o.c., fol. 143 r.

511. Ibíd.

512. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII, o.c., p. 55.

513. PRIEGO LOPEZ, Juan, Pedro Navarro y sus empresas africanas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 46.

514. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Juan de Borgoña, o.c., p. 22, citando al Dr. Cazalla.

515. Ibíd.

516. Ibíd., cita a Illán, uno de los secretarios de Cisneros.

517. Ibíd.

518. Ibíd.

519. BAQUERO, o.c., p. 121.

520. Ibíd.

521. En la colección López Tolentino de Méjico hay también otro cuadro del siglo XVII. HALE, J.R., o.c., pp. 145 y 184: El tema había sido representado profusamente en el siglo XVI por la "escandalosa" prisión del rey de Francia. El marqués de Pescara, Alfonso de Avalos, encarga a Barnaert van Orley los diseños para 7 tapices que son los más verídicos en cuanto a la narración de los hechos. Hay dos paneles, uno en la Torre de Londres y otro en el Ashmolean Museum que cuentan los incidentes de la batalla. Hay versiones topográficas como las de Huber, Heller y un anónimo flamenco. Por el lado español no se conoce ninguna obra del siglo XVI. Hay grabados de Schäufolein y Breu, dibujos como el de Huber, etc.

522. GARCIA CEREZEDA, Martín, Tratado de las campañas... del emperador Carlos V..., Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1873, t. I, p. 120: Maderos del grosor de un hombre delgado, que eran empleados por 8 ó 10 hombres como ariete.

523. SANTA CRUZ, Alonso de, Crónica del Emperador Carlos V, Madrid, Imp. del Patronato de Huérfanos de Intendencia, 1920, T. II, pp. 96 ss. Para comparar los hechos ver el plano de Pavía en Francisco Barado, Museo Militar, Historia del Ejército Español, Barcelona, Manuel Soler (s.a.), T. I, p. 533. (Está sacado del Tomo II de los Estudios Literarios de D. Antonio Cánovas del Castillo).

524. Inventario de Carlos II, II, fol. 552 v.

525. "Historia de la guerra de Lombardía, batalla de Pavía y prisión del rey Francisco de Francia", Colección de Documentos Inéditos para la historia de España, Madrid, Imp. de la Viuda de Calero, 1861, T.

XXXVIII, p. 390; GARCIA CEREZEDA, M., o.c., p. 126: Según su versión el rey de Francia, al intentar escapar por uno de ellos, se encontró con el capitán de la arcabucería española Quesada, quien con un "ginoton o vero lanzon" le impedía el paso. Enseguida llegaron Diego de Avila y Juanes y Sandoval y un infante llamado Córdoba. Este último tomó el "San Miguel, ques un joyel que traen los reyes de Francia como el emperador el tuson. Diego de Avila e Juanes hobieron las manoplas y estoque e yelmo".

526. SANTA CRUZ, o.c., p. 98.

527. RUIZ ALCON, María Teresa, "Lucas Jordán", Reales Sitios, nº 32, 1972, p. 62 y nº 47, 1976, p. 18.

528. "Victorias de Carlos V...", Boletín de la Real Academia de la Historia, 1944, T. CXIV, p. 97.

529. HOLLSTEIN, F. W. H., Dutch and Flemish Etchings engravings and woodcuts..., Amsterdam, Menne-Hertzberger, 1949, vol. IV, p. 230 y vol. VII, p. 193. Para el de Heemskens, véase Stirling Maxwell, p. 7.

530. Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, o.c., p. 106.

531. PEREZ SANCHEZ, A.E., Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, o.c., p. 355, habla de dos fragmentos, pero sólo ilustra uno de ellos (lám. 295). Del otro he conseguido una reproducción fotográfica del archivo Moreno.

532. SANTA CRUZ, o.c., pp. 139 ss.

533. Crónica del Emperador Carlos V, Madrid, C.S.I.C., 1964, p. 14.

534. Fol. 546 recto.

535. O.c., t. III, p. 140.

536. RUIZ ALCON, María Teresa, "Pinturas y otros objetos de la Embajada de España en Portugal", Reales Sitios, nº 47, 1976, p. 20.

537. ILLESCAS, Gonzalo de, Jornada de Carlos V a Túnez, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXI, p. 454.

538. O.c., t. III, pp. 264 y 265.

539. Ibíd., pp. 273 y 274.

540. ILLESCAS, o.c., p. 455.

541. O.c., p. 455.

542. Ibíd.

543. O.c., pp. 98 y 101.

544. RUIZ ALCON, M.T., o.c., p. 66.

545. AVILA Y ZUÑIGA, Luis de, Comentario... de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, Madrid, Imp. de Francisco Javier García, 1767, pp. 284 ss.

546. Ibíd., p. 277.

547. Ibíd., p. 278.

548. Ibíd., p. 281.

549. RUIZ ALCON, María Teresa, "Lucas Jordán", Reales Sitios, nº 32, p. 1972, p. 62.

550. Ibíd., pp. 321 ss.

551. Ibíd.

552. Ibíd., p. 304.

553. GRANVELLE, Memoires de Granvelle, Bruxelles, 1877-1896, T. V, p. 115. Citado por HORTA RODRIGUEZ, Nicolás, La batalla de San Quintín, Revista de Historia Militar, nº 4, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1959, p. 48.

554. HORTA RODRIGUEZ, Nicolás, o.c., p. 20. Los datos proceden de CABRERA DE CORDOBA, Luis, Felipe II, rey de España, tomo I, Madrid, 1876, ANTOLIN, G., o.c., y otras relaciones contemporáneas del Archivo de Simancas y de El Escorial por él citadas.

555. Carta de Felipe II del 10 de agosto de 1557, Archivo General de Simancas, Secretaría de Estado, Legajo 514: "no hay dentro más de hasta trescientos o cuatrocientos infantes y doscientos caballos con el Almirante".

556. ANTOLIN, G., o.c. Luego describe esta acción: "Intervienen en la conquista del arrabal, Navarrete con una Compañía <y el capitán Julian Romero> con la suya... Fueron también tres compañías de borgoñones>".

557. Ibíd.

558. Ibíd.

559. Ibíd.

560. Son los nº 184, 185, 186, 187 y 188. (Tres originales y dos copias).

561. LOPEZ SERRANO, Matilde, El Escorial...Guía turística, Madrid, Patrimonio Nacional, 1972, p. III: "En tres lados del ancho friso que queda entre las dos cornisas, representó en el de Mediodía la batalla que precedió al asalto de San Quintín en la que fue roto el ejército francés y preso el Condestable Montmorency con su hijo y otros muchos de la nobleza de Francia. En la de Poniente, figuró las disposiciones del sitio, situación de las batería y asalto a la plaza; y en el del Norte el momento en que los soldados vencedores

presentan a Manuel Filiberto, Duque de Saboya, las banderas tomadas en el asalto, y preso, al Almirante de Francia, que la defendía, a quien se ve delante del Duque a caballo, pero descubierto la cabeza y desarmado"; SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes..., o.c., t. IV, pp. 365 ss., cita a PALOMINO, El parnaso español: "Después se trató de pintar al fresco la escalera de el sagrado monasterio del Escorial, donde se determinó expresar la batalla célebre de San Quintín, con su principio, asedio y asalto y prisión de el de Memoranci, lo cual se executó en todo el friso de la escalera que va por debajo de las ventanas,...En los huecos de las ventanas (en la bóveda de la escalera del Escorial) se ven grabadas, como de pórfido, varias hazañas del Señor Carlos Quinto, y a los lados vemos graciosísimos chicuelos con los escudos de armas de los reinos de esta vasta Monarquía".

562. Ms. de la Biblioteca de El Escorial ij-v-3. HORTA RODRIGUEZ, Nicolás, o.c., p. 51.

563. PONZ, Antonio, Viaje de España..., Madrid, Aguilar, 1947, t. II, c. IV, p. 180.

564. GALLEG0, Julián, Visión y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972, p. 190.

565. HORTA RODRIGUEZ, Nicolás, o.c., p. 34.

566. Ibíd.

567. Según Poleró, son copia antigua de los hermanos Fabricio Castello y Nicolás Granello, y según Zarco Cuevas, Pintura italiana, o.c., son originales de Rodrigo de Holanda que sirvió de modelo a los frescos.

568. Inventario de Carlos II, II. fols. 534 r., 535 r., 583 v., 274 v., 475 v., 569 v.

569. O.c., p. 118.

570. ZARCO CUEVAS, Pintura italiana..., o.c.
571. HORTA RODRIGUEZ, N., o.c., p. 57.
572. CABRERA DE CORDOBA, Luis, Filipe Segundo, Rey de España, Madrid, Imp. Aribau, 1876, p. 200.
573. Ibíd., p. 201.
574. Ibíd.
575. Ibíd., pp. 201 ss.
576. Carta de Francisco Ibarra a Felipe II enviándole relación de toda la gente que iba en la armada de S.M; CODOIN, Tomo III, p. 215, donde viene el número de 208 galeras y 6 galeazas que coinciden con los datos referidos por CARRERO BLANCO, Luis, La batalla naval de Lepanto, Reales Sitios, nº 17, p. 17.
577. Ibíd. Según CARRERO BLANCO, L. o.c., p. 17, se componía de 90 galeras, 24 naves y 50 buques ligeros que aporta España; 106 galeras, 2 naves, 6 galeazas y 20 buques ligeros de Venecia, y 12 galeras y 6 buques ligeros del Papa.
578. (Relación de la batalla naval de Lepanto) en Memorias de Fr. Juan de San Jerónimo, Códice j-k-7 de la Biblioteca de El Escorial. CODOIN, Tomo III, p. 242.
579. CARRERO BLANCO, Luis, o.c., p. 23.
580. Relación de Fr. Juan de San Jerónimo, o.c., p. 242.
581. Ibíd., pp. 243 y 244.
582. CODOIN, tomo III, pp. 216 ss.
583. Ibíd., pp. 217 ss.
584. Ibíd., p. 244.

585. Ibíd., p. 245.

586. Ibíd., p. 247.

587. Ibíd., p. 248.

588. Ibíd., p. 249.

589. La cartela reza así: "Zarpan del puerto de Mesina bajo el mando de don Juan de Austria, doscientas nueve galeras trirremes de la Santa Alianza, seis mayores llamadas galeones, veinte y cuatro buques de porte y unas cincuenta galeras".

590. La cartela reza así: "Dividida la armada en cuatro cuerpos, en uno de los puertos de los Abruzzos eligió don Juan de Austria a Cardona mandándole de avanzada con ocho galeras para explorar los mares".

591. La cartela reza así: "Prepáranse al combate una y otra armada; Andrea Doria se coloca reforzando el flanco derecho con sesenta y cuatro galeras de tres remos; Agustín Barbarigo al mismo tiempo en la izquierda con sesenta y tres; ocupa el centro Veniero con otras sesenta y tres a las órdenes de don Juan de Austria, quedando en reserva Alvaro de Bazán con treinta y cinco".

592. La cartela reza así: "Aferreadas unas galeras con otras, comenzó el combate, una de las galeras al mando de Bragadino causó gran destrozo a los infieles; las dos reales, turca y cristiana, se encontraron, decidiendo el valor la suerte de la jornada".

593. La cartela reza así: "Véncese felizmente a los enemigos, causando horrible mortandad a los turcos. Ochalí huyo con siete galeras de tres remos y protegido por la llegada de la noche, consiguió salvarse".

594. La cartela reza así: "Entra la armada vencedora en el puerto de Mesina, llevando a remolque ciento treinta galeras trirremes ganadas al enemigo, habiendo

destrozado y echado a pique a otras muchas durante la pelea". Véase POLERO, V., Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, Madrid, 1854, y Reales Sitios, nº 29, 1971, p. 22.

595. Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII, o.c., p. 363.

596. OLIVERAS GUART, A., Guía del Palacio de Aranjuez, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1972, p. 94.

597. Les peintres flamands de cenre au XVII siècle, Bruxells, E. Meddens, 1963, pp. 202 ss.

598. Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La colección real, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

599. Tesis doctoral.

600. ESTRADA, Francisco, De las Guerras de Flandes, Amberes, H. y C. Verdussen, 1701, 1ª Dec., lib. VIII, p. 410.

601. MENDOZA, Bernardino de, Comentario de Don -----, de lo sucedido en las Guerras de los Payses baxos, desde el Año de 1567 hasta el de 1577, Madrid, Pedro Madrigal, 1592. La descripción de la batalla esta tomada de este autor que participó en el combate. Veánse fols., 237 vuelto a 243 vuelto.

602. Ibíd., fol. 239.

603. Ibíd., fols. 239 vuelto y 240 recto, y continúa: "Sobre la mano yzquierda de los Españoles estaban nuestros Herreruelos y caballeria ligera en tantos esquadrones, como la de los enemigos, repartidas las lanças en tres esquadrones, y otros de los Herreruelos: y por aver de estar todos estos esquadrones guarnecidos con dos mangas grandes de arcabuzeria, los puso don Bernardino de Mendoça casi en forma de media luna... Pegado a la manga yzquierda de la arcabuzeria estava la corneta de Schenck, que serian docientos cavallos

Reytres: y sobre su mano derecha avia otro esquadron...., el cual tenia Juan Baptista del Monte, que serian ciento y sesenta lanças. A este escuadron seguia... otro esquadron, que tomó el mismo don Bernardino à su cargo,... que serían... ciento y quinze lanças. Y sobre el lado derecho deste esquadron se seguia otro..., que se dio à Antonio de Olivera,... que serian ciento y diez lanças. Los arcabuzeros à caballo estaban (de vanguardia destes esquadrones) en tres tropas..., que serian... ciento y sesenta arcabuzeros".

604. Ibíd., fol. 242 recto.

605. ESTRADA, F., o.c., p. 412: 500, dice, de los que 300 eran herreruelos.

606. Ibíd., fols. 242 vuelto y 243 recto.

607. ESTRADA, o.c., p. 410.

608. ESTRADA, Famiano, Guerras de Flandes. Segunda Decada, Amberes, Miguel Bousquet, 1748, T. II, part 1ª, p. 242. Para ver fuerzas en presencia y primeros intentos ver pp. 125 ss.

609. Ibíd., p. 243.

610. BARADO, F., o.c., T. II, p. 233.

611. ESTRADA, F., o.c., pp. 244 ss.

612. Ibíd., p. 247.

613. Ibíd., p. 248.

614. Ibíd., p. 247.

615. Ibíd., p. 264.

616. Ibíd., o.c., p. 132.

617. Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, o.c., p. 185.

618. Guerras de Flandes, Amberes, Marcos-Miguel Bousquet, 1748, T. II, Parte III, pp. 866 ss.

619. El barón de Hemart (V. BARADO, Francisco, Museo Militar..., Barcelona, Manuel Soler, (s. a), p. 316).

620. ESTRADA, F., o.c., p. 869.

621. Ibíd., p. 879.

622. BARADO, Francisco, o.c., facsímil, frente a la p. 316.

623. DONDINO, Guillermo, Guerras de Flandes, Tercera Década, Amberes, Miguel Bousquet, 1748; p. 183 ss.

624. Ibid, pp. 185 ss., y añade: "el haverse visto en las nubes dos como exercitos, que entre frecuentes y horrorosos truenos, se davan la batalla, servian de feliz pronostico à las facciones...".

625. VAZQUEZ, Alonso, Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese; Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, T. LXXIII; Madrid, Imp. Miguel Giestra, 1879, p. 531; COLOMA, Carlos, Las guerras de los Estados Baxos...; Barcelona, Juan Simón, 1627, f. 54 recto, dice del avituallamiento: "haviendo embiado antes à Mos de la Chatra con quatro mil hombres, a traer quatro mil carros de vituallas desde Orliens a Paris, que se hizo con felicidad...".

626. DOUDINO, Dec. III, Lib. II, citado por BARADO, o.c., p. 430. Describe la comitiva de la siguiente forma: "Iban delante los clarines y las cajas tocando à guerra, despues los tercios viejos, diez y seis mil infantes de varias naciones, españoles, italianos, valones y alemanes, vestidos con el traje patrio. El de

los españoles era corto y ceñido, más ancho el de los italianos, pero el de los valones y alemanes anchísimo. Defendían todos cabezas y pechos con capacetes y petos de acero, trayendo unos á los hombros mosquetes, otros picas de puntas muy agudas. Entraban después las tropas compuestas casi de las mismas naciones, número de tres mil, unos de caballería ligera, la mayor parte españoles é italianos; otros de pesada armadura, de pies á cabeza cubiertos de hierro, parte caballeros flamencos, á cargo del marqués de Renty, parte franceses que debajo del duque de Mayne (Mayenne) militaban á expensas de España. A lo último pareció el propio acompañamiento real de Alejandro Farnesio... Delante iba la tropa de la guarda del general, ciento veinte de caballería ligera, vestidos de casacas de raso de seda carmesí, con esterillas de oro. Llevaban lanzas muy largas con macetas al remate de cintas de color de jacinto de rosa y blanco, que ondeaban al soplo de los aires, volando las rojas plumas de ave en los capacetes de metal bruñido. Con la misma librea, aunque con diversa armadura, seguían doscientos jinetes blandiendo con la diestra lucientes lanzas. Tras éstos iban otros tantos arcabuceros también á caballo, cuyas capas de color rubia hacían más vistosas unas cruces bordadas con plata... en caballos españoles y napolitanos, veinte pajes de nacimiento noble, mancebos de Italia y Flandes. De seda roja sus medias caídas, los calzones cortos de tela azul y plata, guarnecida de franjones de oro, distantes poco entre sí. Sombrerillos al uso, que relampagueaban en lo alto de las copas con penachos rojos, en el bajo con cintillos de perlas. Inmediatas á éstos, veinte y cuatro lacayos, vestidos con la misma librea del mismo color, sólo se diferenciaban en que traían espadas de guarnición dorada y albornoces colorados de grana. En medio de éstos iba el alférez de Alejandro rodeado de gobernadores, grandes señores y príncipes..."

627. CATERINO DAVILA, Enrico, Historia de las Guerras Civiles de Francia; Amberes, Juan Bautista Verdussen, 1713, frente a la p. 365.

628. COLOMA, Carlos, o.c., fol. 54 recto.

629. COLOMA, Carlos, Las guerras de los Estados Baxos..., Barcelona, Juan Simón, 1627, fol. 185: y continúa: "obra antigua, que por serlo tanto queriendo Baliñi fortificar aquello a lo moderno, hizo algunos años antes tres puntas de baluartes, en forma de estrella, de tierra y faxina; todas las quales gozan ya del beneficio del agua. Desde esta puerta hasta la de Cantimprè, corre una cortina que mira al poniente". En la Biblioteca Nacional hay un grabado en la "Colección de planos topográficos y vistas de batallas..." con la asignatura ER 2482, lám. 59, con el mismo punto de vista, que no suele estar en otros grabados y es debido al gran grabador Huberti; puede haber sido tomado para inspirarse, aunque muy libremente. La ciudad está vista desde arriba. Hay otro en la misma colección, lám. 60, que es un plano de la disposición de las tropas, etc.

630. Ibíd., y a continuación añade: "Desde esta puerta buelve la muralla en figura de arco, hasta la que llaman Nueva: passada la qual y un baluarte muy grande, llamado San Iorge, se acaba el agua, y comienza otra vez el fosso seco, profundissimo, y bien defendido de traveses... Desde esta puerta nueva se buelve a topar con el castillo".

631. Ibíd, fol. 187.

632. Ibíd.

633. Ibíd. Véase, también, CABRERA DE CORDOBA, Luis, Felipe II, Rey de España..., Madrid, Imp. de Aribau, 1877, t. IV, p. 174.

634. CABRERA DE CORDOBA, L., o.c., p. 180.

635. Estampas de los sucesos de Europa en el siglo XVI, Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes, nº 3555.

636. FUENTES, Julio, El Conde de Fuentes y su tiempo, Madrid, Imp. Patronato de Huérfanos Militares, 1908, p. 124.

637. COLOMA, C., o.c., f. 212 vuelto y 213 recto. Véase el grabado del Museo Militar, o.c., T. II, p. 493. (Es copia del que con el nº 248 tiene la colección titulada "ESTAMPAS de los sucesos de Europa en el siglo XVI, Bib. Nac.). Véase, también, CABRERA DE CORDOBA, L., o.c., t. IV, pp. 184 ss.

638. Ibíd., f. 213 vuelto.

639. Ibíd.

640. COLOMA, C., o.c., f. 219 ss. Hay un grabado en la Colección que se conserva en la Biblioteca Nacional con el nº 249 de la referencia ER 2901 y que lleva el título "Estampas de los sucesos de Europa en el siglo XVI", pero el punto de vista es diverso. En cambio con la misma disposición y en la misma biblioteca en la "Colección de planos topográficos..." con la signatura ER 2482, lam. 43, hay otro con el mismo punto de vista y los mismos acontecimientos aunque desde más alta posición y debido al grabador "Hubertti". Véase, también, CABRERA DE CORDOBA, L., o.c., t. IV, pp. 189 ss.

641. Ibíd, f. 220 vto.

642. COLOMA, Carlos, Las guerras de los Estados Bajos desde el año 1588 hasta el de 1599, en Biblioteca de Autores españoles, t. 28, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1922, p. 149. Véase, además, CABRERA DE CORDOBA, L., o.c., t. IV, pp. 222 ss.

643. Ibíd, p. 152.

644. Ibíd, p. 153.

645. Ibíd, p. 155.

646. Ibíd, p. 156. En PARKER, G. El Ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659, Madrid, Revista de Occidente, 1976, lám. 4, se puede apreciar en detalle el sitio por el rey de Francia y la ciudad sitiada, lo que está muy alejado de la representación del cuadro, que ha simplificado este aspecto.

647. Ibíd, p. 162.

648. Ibíd, pp. 162-163.

649. Ibíd, p. 165.

650. Ibíd, p. 166.

651. Ibíd, p. 167. La caballería ligera iba a cargo del almirante de Aragón, su lugarteniente general don "Ambrossio Landriano" y comisario general Juan de Contreras Gamarra. Los hombres de armas eran conducidos por el conde de "Sora". El escuadrón volante de dos mil hombres encomendose a don Diego Pimentel (p. 166).

652. Ibíd., p. 167.

653. Ibíd., p. 168.

654. Ibíd., p. 169.

655. COLOMA, Carlos, Las guerras de los Estados-Bajos desde el año 1588 hasta el de 1599, (Biblioteca de Autores Españoles, t. XXVIII), Madrid, Lib. de los Sucesores de Hernando, 1922, p. 181.

656. Ibíd.

657. Ibíd.

658. Ibíd.

659. Ibíd.

660. Ibíd., p. 182.

661. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III, Rey de España, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Madrid, Imp. Miguel Ginesta, 1875, t. LX, p. 144.

662. MARTINEZ CAMPOS, Carlos, España bélica. El siglo XVII, Madrid, Aguilar, 1968, p. 32.

663. Hay uno de Dolendo en el que se ve al ejército holandés a la izquierda y el católico a la derecha, aunque representa el momento del encuentro, todavía sin vencedores ni vencidos (BARADO, Francisco, o.c., III, p. 24). También hizo otro Floris Balthasarz van Berkenrode (Los Austrias..., o.c., p. 227).

664. BARADO, Francisco, Museo Militar, Barcelona, Ed. Evaristo Ullastres, 1886, Tomo III, p. 24. Véase también, MARTINEZ CAMPOS Y SERRANO, Carlos, España Bélica. El Siglo XVII, Aguilar, 1968, p. 37.

665. ALMIRANTE, José, Bosquejo de la historia militar de España, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923, T. III, p. 30.

666. UFANO, Diego, Tratado de la Artillería...; Bruselas, Juan Momarte, 1613, p. 297. En el Museo del Ejército se conservaba un manuscrito del siglo XVII con un dibujo de "el dique de Bredene" (Véase PRIEGO FERNANDEZ DEL CAMPO, José, "Los Instrumentos de guerra según un manuscrito del siglo XVII", lám. frente a p. 15); NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III, Rey de España; Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España; Madrid; Imp. Miguel Ginesta, 1875; T. LX, p. 186.

667. Cargos...1636, o.c., fol., a, 12 v.

668. Inventario de Carlos II, II, fol. 535 r. Estaba en la "Pieça alta sobre el dho. passadiço en que estaba el exercito". Hay noticia de otro en la pieza antes del despacho y de uno más en el cuarto bajo de verano.

669. LOPEZ NAVIO, o.c., p. 293.

670. NOVOA, Matias de, Historia de Felipe III...; Col. Doc. Ined. Hist. España, T. LX; Madrid, Miguel Cuesta, 1875, p. 237.

671. Ibíd., p. 238.

672. Ibíd., p. 238 y 239.

673. Ibíd., p. 239. Veáse el grabado de "La GENALOGIE des illustres comtes de Nassau...".

674. Ibíd., p. 240.

675. Ibíd.

676. ALMIRANTE, J., Bosquejo de la historia militar de España, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923, t. III, p. 43.

677. Ibíd., p. 283. Hay un grabado en "ESTAMPAS de los sucesos de Europa en el Siglo XVI" (B.N.-ER 2901, nº365) que aunque visto mas desde arriba tiene la misma disposición general y pudo servir muy bien de modelo.

678. Ibíd.

679. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III..., Col. Doc. Inéd. para la Historia de España, t. XL, Madrid, Miguel Cuesta, 1875, p. 286 y 287: y añade: "Las competencias encendidas de las armas la han hecho despues acá más fuerte y poderosa... porque demas de la fortificación antigua de cuatro plataformas con sus fosos de agua, y las que despues le fueron hechas,..., la hizo ahora fuera de los muros, y fabricó en torno della quince puestos entre rebellines y medias lunas,

con sus fosos y estradas encubiertas, estacadas, y más adelante cuatro trincheras a modo de tenaza, reductos y otras defensas, abriendo más el foso al fuerte de la Isla con sus traveses, y en el remate en reducto con un puente para pasar á la Frisa, y allí cerca un fuerte Real con cuatro caballeros; Fortificaciones todas hechas casi á un cuarto de legua del Rhin, entre él y una pequeña ribera, donde tambien estaba levantado un reducto que á la hora que llegaron los nuestros, desampararon con fuga los enemigos".

680. Ibíd., p. 289.

681. Ibíd., p. 292.

682. "ESTAMPAS de los sucesos de Europa en el S. XVI" (B.N.-ER 2901, nº 366); Los Austrias..., o.c., p. 230.

683. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III, Col. Doc. Inéd. Historia de España, Madrid, Imp. Miguel Ginesta, 1875, p. 530: "guarneciendo un fuerte que se fabricaba sobre el Tánaro, echando un puente donde se remata el Dora, sacando un grueso trincherón que corriese desde la colina que está cerca de Certosa hasta el Tánaro, cubriendo con ella gran parte de la ciudad, y púsose con 11.000 infantes y 1.000 caballos a una milla de ella, cerca del río Versa, de riberas altas y fondables, poniendo de la otra parte algunas cornetas de caballería con orden de escaramuzar con los españoles, retirándose, si demasiadamente fueren cargados, al calor y abrigo del ejército".

684. Ibíd.

685. Ibíd.

686. Ibíd., p. 531.

687. Ibíd., p. 532 y añade: "animábalos el Duque de Saboya y el Príncipe Tomás, su hijo, que aquel día mostró la sangre que tenía de España: matáronle el caballo, y dos a su padre".

688. Ibíd.

689. Ibíd.

690. DUPUY, R. Ernest, The encyclopedia of military history, London, MacDonald and Jane's, 1977, pp. 534 y 537.

691. DOMINGUEZ ORTIZ, A., Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos. 1517-1660, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 95.

692. DOMINGUEL ORTIZ, A., o.c., p. 100. Véase también RULL, Enrique, Calderón y Nördlingen, Madrid, CSIC, 1981, p.48.

693. DIEZ DEL CORRAL, Luis, Velázquez, la Monarquía e Italia, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 146 ss.

694. ELLIOT, J. H., La España Imperial. 1469-1716, Madrid, Ejército, 1981, p. 354. Véase también PALACIO ATARD, Vicente, Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del Siglo XVII, Rialp, 1966, p. 48, y TREVOR DAVIES, R., La decadencia española. 1621-1700., Barcelona, Labor, 1969, p. 24 ss.

695. DOMINGUEZ ORTIZ, A., o.c., p. 102.

696. Ibíd, p. 103.

697. BROWN, Jonathan y ELLIOT, J.H., Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV., Madrid, Revista de Occidente, 1981, p. 20.

698. Ibíd, p. 30.

699. ALCALA-ZAMORA, J, o.c., p. 222: Los holandeses habían tomado Pernambuco. La guerra en los Países Bajos se encontraba en punto muerto. Francia y Saboya cercaban a Génova aliada de los españoles. Los ingleses preparaban una flota para invadir España. Dinamarca y Venecia disponían sus fuerzas contra los Habsburgo. Es,

pues, sorprendente "la rapidez de las respuestas hispanas y aquí sí entra un ingrediente individual como motor histórico, la actividad contagiosa de Olivares, aceleradora del ritmo burocrático. El tiempo estatal madrileño -Cádiz, Génova, Bahía- se va a revelar doblemente denso y eficaz que el de sus rivales, tanto en la defensa victoriosa cuando en el contraataque fulminante".

700. Ibíd, p. 30 ss.

701. Ibíd, p. 54 ss. Por otra parte esta distracción era más necesaria todavía en 1632, cuando Felipe IV se ve privado de la compañía de sus dos hermanos (p. 66).

702. JUSTI, Karl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa Calpe, 1953; p. 335.

703. GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972; p. 197.

704. Ibíd.

705. DIEZ DEL CORRAL, Luis, o.c., p. 49.

706. TORMO, Elías, Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor, Bol. de la Sociedad Española de Excursionistas, 1911; p. 292.

707. O.c., p. 197.

708. BROWN, J., o.c. p. 200.

709. Ibíd, p. 161.

710. Molineri pinta los frescos de batallas del Palazzo Taffini d'Acceglio en Saviglia, hacia 1640, cuyo tema era la "Imprese di Vittorio Amedeo I". Se inspira, entre otras fuentes, en el

"Alcázar di Segovia dov'erano effigiati 50 Re di

Castiglia descritti dallo Zuccaro, le stesse commemorazioni di prese di castelli con guerrieri ed eroine, fin dal 1585, apparivano affrescate ad opera di manieristi italiani: nelle balconate del castello di Alvaro Bazán marchese di Santa Cruz al Viso presso Cordova, dove lavorava Cesare Arbasia..." .

La tradición piamontesa hasta Molineri continuó esta

"revocazioni documentari, con illustrazioni di imprese, ma esaltandone il racconto con un senso realistico che in Ispagna, negli stessi anni di primo '600, sarà determinante per la decorazione del Salón de los Reinos nel Palacio del Buen Retiro" .

La obra de Molineri, que sigue con este sentido de una realidad expresada concretamente, es digna de ser comparada con el Salón de Reinos madrileño.

711. Ibíd, p. 156

712. Ibíd, p. 161.

713. TREVOR DAVIES, R., La decadencia española. 1621-1700, Barcelona, Labor, 1969, p. 24 ss.: "Ambrosio Spínola.. y el mismo Olivares hubiesen preferido probablemente seguir en paz con Holanda..". No es esa, por el contrario, la opinión de PALACIO ATARD, Vicente, Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII, Madrid, Rialp, 1966, p. 48, cuando dice "El término de la tregua de doce años coincide con el auge del período eufórico del poder personal que encarna el conde-duque de Olivares.. El Conde-duque se hallaba, por tanto, propicio a la política de acometida y desde el primer instante optó por la reanudación de la guerra".

714. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, Armada española..., Madrid, Museo Naval, 1972, t. IV, pp. 13 ss.

715. FULLER, T. F. C., Batallas decisivas del mundo occidental, Madrid, Ejército, 1979, vol. II, p. 56; ALCALA ZAMORA, J., o.c., pp. 146 ss., cita la correspondencia del Archiduque Alberto en donde relata su plan de ocupar el Palatinado y sus ventajas: "que se diose lo ganado al duque de Neuburg y que el nos diese por ello lo de Juliers" (cita 41).

716. DUPUY, R. Ernest, o.c., p. 535.

717. CERROLAZA, Antonio, Spínola. Un genovés en Flandes, Madrid, Gran Capitán, 1946, pp. 166 ss.

718. Citado por GARCIA RODRIGUEZ, José María, Ambrosio Spínola y su tiempo, Barcelona, Olimpo, 1942, p. 118; ALCALA-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, España, Flandes y el Mar del Norte. 1618-1639, Barcelona, 1975, p. 167: Coloma pasa a España, enviado por el Archiduque a solicitar dinero y encarecer el envío de refuerzos peninsulares "por cuanto el nervio de ambos ejércitos es la infantería española" de la que sólo hay en Flandes "pocos más de cinco mil soldados efectivos". (s., e., leg. 2035, f. 46).

719. PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el Camino español. (1567-1659), Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 49.

720. DIEZ DEL CORRAL, L., o.c., p. 149.

721. DIEZ DEL CORRAL, L., o.c., p. 149; ALCALA ZAMORA, J., o.c., pp. 167 ss.

722. CERROLAZA, A., o.c., pp. 159 ss.

723. MARTINEZ CAMPOS, Carlos, España bélica. El siglo XVII, Madrid, Aguilar, p. 99.

724. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Historia de Don Felipe III, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, fol. 53 v.; ALCALA ZAMORA, J., o.c., p. 265.

725. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Historia de Don Felipe IIII, Barcelona, Sebastián de Comellas, 1634, f. 53 v. (Hay una edición anterior, de 1631, en Lisboa). ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 265.

726. Ibíd., fol. 54 r.

727. Ibíd.

728. CESPEDES, G., o.c., fol. 83 r., cuenta siete meses y, sin embargo, se había iniciado el cuatro de septiembre.

729. Ibíd., fol. 83 r.

730. DUPUY, E., o.c., p. 535. El 6 de mayo de 1622 tuvo lugar la batalla de Wimpfen, en la que Tilly y Fernández de Córdoba consiguieron derrotar a Jorge Federico y Mansfeld. Poco después, el 20 de junio Christian de Anhalt y Mansfeld sufrieron severas pérdidas en la batalla de Höchst.

731. GARCIA RODRIGUEZ, J.M., o.c., p. 119. "Ya se les comienza a ver si mal vestidos peor organizados; a veces sin pólvora ni balas, ni palas, ni zapas, pica al hombro y ésta torcida, e incluso con los arcabuces mal hechos".

732. Citado por MAZON DE LA TORRE, o.c., p. 139. Es el manuscrito p. 235 de la Biblioteca Nacional. Incluido en la C.D.I.H.E., t. LIV, p. 85. Para notas biográficas de Gabriel de Rey, ver ALCALA ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 142 ss.

733. CAMON AZNAR, José, Velázquez, Madrid, Espasa Calpe, 1964, II, p. 513.

734. PRIETO Y LLOVERA, Patricio. La nota militar en el Museo del Prado, Revista Ejército, 1942, nº 34, pp. 36 ss.

735. ALCALA ZAMORA, J., o.c., p. 255; BROWN, J., o.c., p. 183; PARKER, G., o.c., p. 358.

736. BROWN, J., o.c., p. 183.

737. A no ser que esté indicado, someramente, junto al hombro izquierdo de Spínola, al otro lado del río, aunque es improbable porque Maaseik, donde llegó Mauricio, está a unos 43 kilómetros en línea recta de Jülich.

738. GALLEG0, J., o.c., p. 275, nota 23.

739. MAZON DE LA TORRE, María Angeles, o.c., p. 309, "su técnica pasa gradualmente de la pincelada corta y ligera de sus primeras obras manieristas, a la larga, visible, nerviosa, suelta y pastosa, de inspiración veneciana, de sus figuras abocetadas y de sus paisajes de lejanías".

740. SORIA, Martín S., José Leonardo, Velázquez's best disciple, The Art Quartely, Detroit, 1950.

741. DIAZ PADRON, Matías, Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivo de Museos, 1978, p. 115. El autor recuerda que el retrato, ejecutado alrededor de 1603, figuraba en los inventarios de 1621 y 1635 de la casa de la Ribera. La otra composición repite un grabado de Crispín de Passe (1600) del Gabinete de Estampas de Dresde.

742. O.c., p. 156.

743. FREEDEBERG, S.J., Pintura en Italia. 1500/1600, Madrid, Cátedra, 1983, p. 492.

744. Ibíd., p. 645.

745. CAMON AZNAR, José, Velázquez, Madrid, 1964.

746. Ibíd., pp. 151-152.

747. Ibíd., p. 167.

748. CATURLA, María Luisa, "Cartas de pago de los doce cuadros... del Salón de Reinos del Buen Retiro", Archivo Español de Arte, 1960, p. 352.

749. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911, p. 275.

750. Ibíd., p. 292.

751. ANGULO, D., o.c., pp. 99 ss.

752. Ibíd., p. 98.

753. Ibíd., p. 98. Veáanse entre otras las existentes en la B.N. Con la signatura ER 2812, especialmente la nº 3, con el general en corbeta y mirando hacia el espectador (Fleurus) y con la signatura ER 2785, la nº 4, recuerda la disposición de grupos de Fleurus y la nº 5, el asalto de la ciudad, se asemeja algo a la de Rheinfelden o Antequera. En la nº 9, el turco o moro saliendo del cuadro, recuerda el de Antequera. (Para más detalles ver nº 76 de Tempesta).

754. Archivo Español de Arte, 1960, p. 338.

755. ANGULO, D., o.c., p. 179.

756. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe IV, Col. Doc. Ined. Hist. Esp., T. LXI, p. 428.

757. PRIETO Y LLOVERA, Patricio, La nota militar en el Museo del Prado, Revista Ejército, Nov. 1942, nº 34, p. 37; Obras de Lope de Vega, Madrid, Imp. "Sucesores de Rivadeneyra", 1902, t. XIII, p. XXXIV: Citando a Cánovas del Castillo da como cifras del enemigo seis o siete mil infantes y seis mil quinientos caballos. En la p. 136, utilizando los "Avisos" que dieron cuenta de la victoria poco después del hecho (p. XXXV, nota 2), el poeta exagerando dice:

"Nueve mil infantes tienen
 Y bien siete mil caballos,
 Porque el Duque de Bullón
 Que es tío de Federico,
 Como interesado y rico
 Les dió gente y munición

 Y parece que es razón,
 siendo al ventaja tanta,
 Que al mismo contrario espanta
 El ver mi resolución."

758. CESPEDES Y MENESES, G., o.c., fol. 104 r.

759. Sin embargo, si el autor ha tenido en cuenta la obra de Lope, el acompañante sería el barón de Tilly que es quien dialoga con él durante la mayor parte de la obra.

760. Ibíd. Don Felipe de Silva era el General de nuestra caballería.

761. Ibíd., fol. 104 r.

762. Ibíd. Hay un grabado en la B. N., anónimo, con la signatura ER 2484, lám. 34, de la época, que se asemeja al cuadro de Carducho.

763. FERNANDEZ DE CORDOBA, Gonzalo, Relación hecha por don Gonzalo Fernández de Cordova de la batalla de Fleurus. Recogida en la Col. Doc. Inéd. Hist. España, t. LIV, p. 307 ss.

764. CESPEDES, G., o.c., fol. 105 r.

765. Obras de Lope de Vega, o.c., p. 141. También pudiera acogerse al momento en que don Gonzalo dice.

"¡Ea, españoles, que Felipe os mira!" (p. 137)
 Teniendo en cuenta que por la situación de la obra, dentro del Salón de Reinos, miraba en efecto hacia el

retrato de Velázquez (Véase BROWN, J., Un palacio para el rey, o.c., pp. 152 ss.)

766. Ibíd., fol. 105 v.

767. Obras de Lope de Vega, o.c., p. 142:

"Cautivas siete banderas
Y rotas por la campaña

De la guerra; ocho estandartes
Dejo perdidos, en fin,
sin infinitos despojos,
Bagaje y artillería".

En al p. 143 las describe.

768. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, o.c., pp. 15 ss.

769. VOET, L., "Amberes y España", en Revista Geográfica Española, o.c., pp. 95 ss.

770. MARTINEZ CAMPOS, C., España bélica. El siglo XVII, o.c., p. 83.

771. ANGULO, D., o.c., p. 299.

772. Citado por HARRIS, Enriqueta, Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino, Arte Español, 1935, p. 335.

773. Ibíd.

774. ANGULO, D., o.c., p. 303.

775. Ibíd., p. 304: "algunos de los modelos como en los escorzos, y en rasgos naturalistas,... en la insistente ostentación de la planta de los pies de algunos personajes, etc. Los estudios de luz son también de origen caravaggiesco, aunque Maino... se inclina hacia un claroscuro suave, mas dentro del de un Orazio Gentileschi,..."; HARRIS, E., o.c., p. 336.

776. JUSTI, Carl, o.c., p. 85.

777. ANGULO, D., o.c., p. 301 y MAYER, A., Historia de la Pintura Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 420.

778. HARRIS, E., o.c., p. 337: "A pesar de que se repitan muchos de los tipos de figuras de los primeros cuadros, por ejemplo el de la Virgen, el carácter general de la obra está más alejado de modelos italianos y más bien, conforme a la tradición española; además, una manera más sutil de tratar las formas y una iluminación más sumisa indican cierta influencia de Velázquez".

779. ANGULO, D., o.c., p. 302.

780. O.c., p. 83. Ver también SORIA, M., Art and Architecture in Spain..., The Pelican History of Art, 1959, p. 225.

781. O.c., III, p. 100.

782. O.c., III, pp. 39 y 40.

783. MAYER, A., o.c., p. 420.

784. O.c., p. 299.

785. O.c., p. 235.

786. O.c., p. 348.

787. O.c., pp. 298 ss.

788. O.c., p. 420.

789. Ibíd.

790. CATURLA, M.L., o.c., p. 348.

791. ANGULO, D., o.c., p. 319.

792. O.c., III, p. 100.

793. BEROQUI, Pedro, Apuntes para la Historia del Museo del Prado, Bol. Soc. Esp. Exc., 1932, p. 97.

794. O.c., pp. 337 y 340.

795. Ibíd., p. 338.

796. Ibíd., p. 338. Ver también TORMO, E., o.c., p. 292.

797. Ibíd., p. 344.

798. Visión y Símbolos de la Pintura Española del Siglo de Oro; Madrid, Aguilar, 1972; p. 290.

799. JUSTI, Carl, o.c., p. 344.

800. GALLEGO, J., o.c., p. 289.

801. Ibíd.

802. Ibíd., pp. 289 ss.: "Al fondo, como en un telón decorado lugareño, pintadas de un modo inhábil que contrasta con lo demás de esta tela envuelta en un atmósfera azul y blanca de asombrosa claridad, vemos la Bahía rescatada y la flota vencedora"; Obras de Lope de Vega, o.c., p. 90:

"Se descubre a barlovento
De la Bahía, la playa
De mi Brasil, que quisiera
Salir de la tierra al agua."

803. Ibíd. Dice así el autor: "Pero lo que más ha interesado a Maino acaso siguiendo otro texto literario que ignoro, es un escena que, en el contexto histórico, no pasa de secundaria. Y en el primer término, en pleno escenario, entre rocas de cartón a las que se asoman otros actores, coloca lo que para él es esencial: un soldado herido, una mujer que lo está curando, una madre con sus hijos, otros modestos comparsas que comentan ese episodio, casi trivial, de la batalla pasada. Si en el soldado curado por la mujer puede

haber como un recuerdo de San Sebastián curado por Santa Irene (o Lucina)..., símbolo de la Caridad bajo anecdóticas apariencias, la presencia de la madre con sus hijos abrazados, en una postura mas realista que las alegorías de la Caridad pintadas en esa época..., nos revela que, combinando tan heterogéneos elementos, el fraile dominico y pintor de la escena histórica nos ha echado un sermón: la Caridad triunfará de la Guerra".

804. Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España, publicados en Edición dirigida por Antonio Pérez y Gómez, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1949.

805. O.c., p. 298,

806. El Parnaso Español... (En SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes..., IV, p. 119).

807. Les peintres espagnols, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 176.

808. Ibíd.

809. SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, La Pintura en Madrid..., Madrid, Imp. S. Francisco de Sales, 1907; p. 52.

810. O.c, p. 225.

811. Historia del Arte Labor, T. XII, Madrid, 1935, p. 103. En PEREZ DE LAS CUENTAS Y YAYAS, Alonso, Elogios al Palacio Real del Buen Retiro, o.c., descubre, únicamente la realidad:

"Les da a las formas que tu ardor inflama

Alma para los ojos del que mira" .

Pero ya Doña Ana Ponce de León introduce de nuevo, la dualidad:

"Tanto imitar el natural procura,

Quanto formar Fray Juan quiso en su Idea".

Andrés Carlos de Balmaseda señala especialmente el

sentido simbólico:

"Con lengua de pincel habla elocuente
Y articula concetos elegante".

812. GUINARD, P., o.c., p. 176.

813. JUSTI, C., o.c., p. 344. Lo mismo opina MAYER, o.c., p. 420.

814. O.c., p. 299 (nota 2).

815. ELOGIOS..., o.c.

816. O.c., p. 121. También HARRIS, E., o.c., p. 335.

817. Así lo piensa también Guinard (O.c., p. 176.): "les harmonies claires d'ocres légers, de verts, de bleu pâle..." ; o Soria (O.c., p. 225.): "His illumination and colour scheme are limpid, clearer, and cooler..." ; o Lafuente (O.c., p. 103.): "La originalidad de la paleta de Mayno, de suaves tonos pálidos, anaranjados, azules y amarillos, sorprende por su evidente modernidad...".

818. MAYER, August, L., "Los dibujos españoles en la colección Witt en Londres", Arte Español, 1926, p. 3.

819. ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 192, cuenta que "las maniobras delatorias empleadas contra lo buques de guerra de los rebeldes. En octubre de 1624, escribía Sueyro que sus confidentes con sus cuatrocientos ducados que les había remitido habían logrado retrasar hasta el mes siguiente (que mas no se pudo) la partida de una escuadra holandesa de refuerzo para los conquistadores de Bahía" (S.e. leg. 2038, f. 25).

820. MARCO DORTA, Enrique, La recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1959, pp. 13 ss.; Obras de Lope de Vega, Madrid, Imp. "Sucesores de Rivadeneira", 1902, t. XIII, p. XXIX.

821. VALENCIA Y GUZMAN, Juan de, Compendio historial de la Jornada del Brasil, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, T. LV, p. 60.

822. O.c., p. 91:
"Y en una chalupa manda
Don Fadrique, que de noche
A reconocerla vayan.
Volvió un capitán diciendo
Que estaba fortificada
La ciudad, y que tenían
Naves que su armada aguardan
Con artificios de fuego."

823. Ibíd., p. 83.

824. Ibíd.

825. Ibíd., pp. 144 y 155.

826. Obras de Lope de Vega, publicados por la Real Academia Española, Imp. de Sucesores de Rivadenayra, 1902, T.XIII, p. XXVI.

827. Obras de Lope de Vega, o.c., pp. XXVI ss.

828. VALENCIA Y GUZMAN, Juan de, Compendio historial de la Jornada del Brasil, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, T. LV, pp. 18 ss.: Escribía que la Armada constaba en total 52 navios de guerra, 11 buques auxiliares y más de 12.000 hombres y un millar de piezas de artillería.

829. Obras de Lope de Vega, o.c., p. XXVIII: Se recuerda que fue víctima de la, envidia o saña del Conde-Duque de Olivares y murió encarcelado y condenado a graves penas en 1634, es decir, poco antes de que se realizara el cuadro.

830. Madrid, Imp. Seix y Barral, 1972, p. 390. El verso en que está comprendido lo citado por el Catálogo reza así:

"No pienso
 Admitir yo condiciones
 De paz ni de otros conciertos
 En hacienda de mi Rey,
 Porque tanto atrevimiento
 Me ha enviado á castigar
 Que no para usar con ellos
 La piedad que no merecen
 Mas porque conozco el pecho
 De aquel divino Monarca,
 Que cuanto es jüez severo
 Sabrá ser padre piadoso
 Reconociendo su imperio,
 Desde aquí le quiero hablar,
 Y porque en mi tienda tengo
 su retrato, mientras le hablo
 Pon la rodilla en el suelo.

Descúbrese el retrato de S.M. Felipe IV, que Dios
 guarde, amén

Magno Felipe esta gente
 Pide perdón de sus yerros;
 ¿Quiere Vuestra Majestad
 Que esta vez los perdonemos?
 Parece que dijo sí

Ciérrese.

Pues el perdón les concedo,
 Dejando cuanto han hurtado
 Y solamente saliendo
 con los vestidos que tienen,
 Tres meses de bastimento
 Y embarcación á sus tierras."

En Obras de Lope de Vega, publicados por la Real
 Academia Española, Imp. de Sucesores de Rivadenayra,
 1902, T.XIII, p. 104 ss.

831. O.c., p. 98, Dice don Fadrique:

"Aquel sitio de Las Palmas
 A la banda del Poniente
 Es bien que ocuparse intente

Vaya don Juan de Orellana
 Con ellos."

832. Ibíd., p. 95:
 "A don Enrique le ordena
 Don Pedro Osorio, que luego
 Salga con su compañía
 A la vuelta de San Bento."
833. JUSTI, C., o.c., p. 344.
834. GALLEGO, J., o.c., p. 290.
835. VALENCIA Y GUZMAN, Juan de, o.c., p. 152.
836. O.c., p. 96:
 "¡Oh duro sangriento Marte!
 ¡Ay, musas, entristeceos,
 Porque á don Diego Ramírez
 Lepasa una bala el pecho!"
837. O.c., p. 344.
838. MARTINEZ DE CAMPOS, Carlos, España Bélica. El siglo XVII, Madrid, Aguilar, 1968, p. 93.
839. LOZOYA, Marqués de, Historia de España, Barcelona, Salvat, 1977, IV, p. 431; ALCALA ZAMORA, J., o.c., p. 129: "Génova aliada incondicionalmente de España, plaza financiera, punto de partida de la ruta terrestre de Flandes".
840. PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659. Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 113. Por la protección española desde el siglo pasado, Génova financiaba el imperialismo español y permitía utilizar los puestos de Liguria, puerta de entrada a Lombardía y, por tanto, a Europa septentrional. Véase p. 99.
841. LOZOYA, o.c., p. 431; PARKER, o.c., p. 115. Cita a un embajador de los Cantones sobre el objetivo directo de la diplomacia francesa "(es) directamente

contraria al fin que siempre han tenido (los franceses) de cerrar a Su Magd. los passos de Ytalia a Flandes y Alemania a Ytalia".

842. CATERINO DAVILA, Enrico, Historia de las Guerras civiles de Francia, Madrid, Andrés García, 1660, p. 169. (A partir de 1598 esta obra fue continuada por Emilio Varen de Soto, que también tradujo la primera parte).

843. COPIA de una carta que un cavallero soldado recibio en Madrid, en que... le avisan de algunos sucessos de las querrras de Italia... (Al final): De Saona a 20 de Diziembre de 1625. 4 fol., fol. 1 r.

844. Ibíd. La relación de CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Historia de Don Felipe IV, Barcelona, 1634 (la 1ª ed. es de 1631), está sacada casi al pie de la letra de esta COPIA.

845. Ibíd.

846. Ibíd., fol. 1 v. El 1º duque de Tursi era Don Carlos Doria de Carreto (Veáse PRIETO Y LLOVERA, p. 821); CESPEDES, o.c., fol. 223, dice "en este pueblo que solo afecta nuestra plata, mas que no trueca un vil temor".

847. Ibíd.; ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 81, nota 252. "En 1625 teníamos en el Mediterraneo todas en disposicion de navegar, doce galeras en España; quince en Napoles; ocho en Sicilia; doce españolas en Genova; otras diez alquiladas a Genova en esta ciudad tambien, y once de Malta y Florencia. En total no se cuentan las de Cerdeña -sesenta y ocho" (S. e., leg. 2039, f. 67).

848. Ibíd.

849. Ibíd.

850. O.c., fol. 223.

851. CATERINO DAVILA, E., o.c., p. 169.

852. COPIA..., o.c., fol. 1 v. y 2 r. Por cierto que Lope de Vega estrenó una comedia " La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz", y añade: "Estava retratando en todo a Ninive, amenazada del Profeta: las mas tiendas cerradas, ó vazias, los Templos siempre abiertos, y aun de noche no desocupados: los Religiosos empleados en procesiones y rogativas, los cavalleros en temerosos discursos, las mugeres en devotas oraciones y el Pueblo en rigurosas amenazas. Mudo todo semblante a nuestra vista, mucho estrañavamos esto, los que experimentamos lo passado, y mas el agrado con que nos recibian, tal que pudiera ser no mal assumpto de una representacion alguno de los bayamundos Poetas dessa Corte, pues no avia dama que desestimasse el cuidado del mas desluzido Español: y hubo alguna que dixo, que avia dias que deseava oir un boto a Christo en su calle. Supo el enemigo, avisado primero, de nuestra artillería, que de sus confidentes: la entrada del Marques fingio demostraciones de alegría prometiendose mayor vitoria. Empeço su Excelencia a estorvarsela, tratando de la defensa de la plaça, asistido de la diligencia, y ayudado del Duque de Tursi, y los demas ministros de la Señoria".

853. Ibíd., fol. 2 r.

854. PRIETO Y LLOVERA, P., o.c., p. 822: Don Francisco Bernardo Mexía y Hurtado de Mendoza, santiaguista.

855. COPIA..., o.c., fol. 2.

856. CATERINO DAVILA, E., o.c., p. 169.

857. LOZOYA, Marqués de, o.c., IV, p. 431.

858. COPIA..., o.c., fol. 2 v.

859. Ibíd., fol 3 r.

860. Ibíd., fol 3 v.

861. *Ibíd.*, fol. 4 r.

862. CAMON AZNAR, José, La Pintura española del siglo XVII, SUMMA ARTIS, XXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 400; Elías Tormo, Un gran pintor vallisoletano..., p. 57, lo justifica de la siguiente manera; Serrano (Sorano), lo cita en la comunicación del 28 de abril de 1635, cuando ya debía estar colocado en su lugar y en la misma dice que los doce cuadros se encargaron antes de la batalla de Nordlinga, es decir, antes del 6 de septiembre de 1634, pero no podía ser antes de 1633 pues varias de las batallas se dieron en ese año. Luego pudo ser encargado a fines de 1633 o a lo más en la primera mitad del año siguiente. Por otra parte, la edad de 25 años que asegura Camón, para Tormo es de difícilísima lectura, puede ser según dice: 22, 25 o 28 años (*Ibíd.*, p. 59). Nosotros, también, sólo hemos apreciado un 2 que aparentemente está dibujado con la misma pasta y pincel que el resto de la firma.

863. TORMO, Elías, Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro..., Bol. Soc. Esp. Exc., 1911, p. 86.

864. SANCHEZ CANTON, F.J., Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. Madrid, 1963, p. 497.

865. Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios. 1656-1659. (En SANCHEZ CANTON, Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. C. Bermejo, 1933, T. II, p. 375.

866. CATALOGO..., Museo del Prado, o.c., p. 497.

867. Epílogo..., o.c., p. 375.

868. El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, Aguilar, 1947, p. 958.

869. *Ibíd.*, p. 957.

870. *Ibíd.*

871. Ibíd.

872. Ibíd., p. 959. Díaz del Valle al hablar del "Desengaño del mundo" del Museo de San Fernando dice lo mismo; TORMO, E., Bol. Soc. Cast. Exc., T. VI, 1913-14, p. 507.

873. Diccionario histórico..., Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, 1800, (Madrid, 1965, facsímil), T. IV, p. 64.

874. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae, Madrid, Plus Ultra, 1971, T. X, p. 215; TORMO, Elías, Un gran pintor valisoletano. Don Antonio de Pereda..., Bol. Soc. Cast. Exc., T. IV, 1909-10, p. 510.

875. O.c., p. 63.

876. LOZOYA, Marqués de, Antonio de Pereda, o.c., p. 16. (Lo dice Tormo antes). Es probable que la enemistad de Crecenci con el Conde Duque, contribuyese a la separación de Pereda de la Corte.

877. Ibíd., p. 66.

878. SENTENACH, Narciso, Joyas inéditas de la Pintura española, Bol. Soc. Esp. Exc., nº 22, 1914, p. 59.

879. MALITZKAYA, X., "Los dos cuadros de Antonio Pereda en el Museo de Bellas Artes en Mosen", Arch. Esp. Ar. y Arq., 1932, p. 202.

880. Historia de la Pintura Española, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 454.

881. La Pintura Española, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1949.

882. GUINARD, Paul, "Los <Desposorios de la Virgen> en la iglesia de S. Sulpicio, de Paris", Arch. Esp. Arte y Arq., T. 7, 1931, p. 33.

883. Ibíd.

884. Pintura del siglo XVII, o.c., p. 216. Ceán conservaba dibujos suyos al carbón "llenos de gracia, fecundidad e inteligencia, o.c., p. 67; SINUES, J., Bol. Soc. Esp. Exc., T. 25, 1917, p. 22, estudia su "Santo Domingo Soriano" y los dibujos preliminares de la B. N. Hay dibujos suyos también en los Uffizi, una Inmaculada y un Visitación, apurtes de sendos cuadros conocidos (Perez Sanchez, E., Goya, nº 111, 1972, p. 154). En la Academia de San Ferrando hay una Piedad y un anciano desnudo (Catálogo, p. 117). En el Museo de Prado, cinco de tipo religioso (Catálogo, p. 112 ss.).

885. Ibíd.

886. LOZOYA, Marqués de, "Antonio de Pereda en el Patrimonio Nacional y de los patronatos reales", Reales Sitios, nº 7, 1966, p. 13.

887. Ibíd., p. 14. En el inventario de la colección del Marqués de Salamanca el nº 413, un "Entierro del Señor" es, según dice el autor, una copia de Ribera hecha por Pereda.

888. PRIETO Y LLOVERA, P., o.c., p. 823.

889. Ibíd., p. 821.

890. COPIA, o.c., fol. 2.

891. O.c., p. 821.

892. CAMON, J., o.c., p. 400. "Encantador es el pajarillo en rico yelmo adornado con plumas multicolores".

893. Ibíd., p. 399.

894. TORMO, Elías, El Salón de Reinos del Buen Retiro, Apéndice Tercero, Bol. Soc. Esp. Exc., nº 20, 1912, p. 60.

895. CAMON, J., o.c., p. 400.
896. Ibíd.
897. Ibíd., p. 399.
898. PRIETO, P., o.c., p. 823.
899. CAMON, J., o.c., p. 400.
900. Ibíd.
901. PRIETO, P., o.c., p. 823.
902. COPIA, o.c., fol. 1 v.
903. ANGULO, D., o.c., p. 223.
904. O.c., p. 375.
905. O.c., p. 16.
906. Historia de la pintura española, o.c., p. 454.
907. SPEED, Harold, La práctica y la ciencia del dibujo, 3ª ed., Buenos Aires, Albatros, 1944, p. 207.
908. O.c., fol. 1 v.
909. DIAZ PADRON, Matías, Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela flamenca. Siglo XVII, Madrid, 1975, t. I, p. 360, cita varias versiones del nº 1747, que existían antiguamente, una en la colección de Rubens, en 1685 y otra perteneciente al Marqués de Leganés, que en el siglo XIX estaba en la colección López Cepero.
910. HUGO, Hermann, Obsidio Fredana Armis Philippi IIII..., Antuerpiae ex off. Plantiniana, 1626. Hay una 2ª edición en latín de 1629. La edición española, traducida por Emanuel Sueyro, es de 1627. Hay más ediciones en otros idiomas, como el francés, también en Amberes de 1631.

911. CESPEDES, Gonzalo de, Historia de Don Felipe IV, Rey de las Españas, Barcelona, Sebastián de Comellas, 1634.

912. BOXHORN, Marcus Zuerius, Historia obsidionis Bredae et rerum anno MDCXXXVII gestarum, Lugdini, 1640. Además hay grabados de Jan Blaeu, Cloes Iansz Visrcher y Abraham Verhoeven.

913. LEGRAND, F.C., o.c., pp. 201 ss.

914. PRIETO Y LLOVERA, Patricio, "Los cuadros bélicos de Snayers en el Museo del Prado", Ejército, 1943, abr., nº 39, p. 23. Entre las "libertades" está la orientación, ya que el norte corresponde al vértice inferior de la izquierda, y que la diagonal que parte de allí correspondería, aproximadamente, con el nort-sur, siguiendo sensiblemente el curso del río Mark.

915. LEGRAND, F.C., o.c., pp. 201 ss.

916. DIAZ PADRON, M., "Pintura en la época de Calderón", o.c., p. 96. También recuerda las palabras de Lafond "Felipe IV no podía tener representaciones más verídicas de las victorias y de sus armas que las telas de Snayers".

917. LEGRAND, F.C., o.c., pp. 201 ss.

918. Ibíd.

919. O.c., p. 23. Y lo justifica porque en el cuadro de la "Vista caballera" hay una cartela en italiano en la que "están trucadas las verdaderas de los campos de los jefes Balançon y Baglioni... y así resulta en el último (el cuadro de Las Lanzas) que debiendo aparecer la plaza a la izquierda del espectador, por estar, según los relatos del cronista padre Hermán Hugo, testigo presencial, Spínola y su grupo en el campo de Balançon, queda a la derecha por haberse colocado a esas personas en el lugar que correspondía en realidad al campo o cuartel de los italianos de Baglioni".

920. DIAZ PADRON, Matías, Catálogo de pintura en la Exposición EL ARTE EN LA EPOCA DE CALDERON, Madrid, Dir. Gen. de Bellas Artes, 1982, p. 96. Sin embargo, este mismo autor, creemos que por errata, da como fecha 1650 en el Catálogo de Pinturas del Museo del Prado. Escuela flamenca, t. I, p. 357, como también el Catálogo de 1972, de Sánchez Cantón. En el inventario del marqués de Leganés, en 1655, había un "Sitio de Breda", nº 371 (LOPEZ NAVIO, p. 286).

921. Hay que tener en cuenta que cuando llegó Isabel Clara Eugenia, como cuando empezó a dibujar Callot, se habían desmontado muchas de las defensas que habían protegido la plaza.

922. MARTINEZ CAMPOS, Carlos, España Bélica. El siglo XVII, Madrid, Aguilar, 82.

923. JUSTI, C., o.c., p. 346.

924. Ibid.

925. FERNANDEZ LARRAIN, Sergio, La Rendición de Breda, Madrid, Editora Nacional, 1968, p.61.

926. RODRIGUEZ VILA, Antonio, Ambrosio Spínola..., Madrid, Real Academia de la Historia, 1893, p.58.

927. HUGO, Hermann, Sitio de Breda..., Antuerpise ex officina Plantiniana, MDCXXVII; BARBA HERNANDEZ, B., o.c., p. 35 (Biografía del autor).

928. En flamenco horenwerk, aludiendo a su forma de tenazas o cuernos. HUGO, H., o.c., p. 5 dice que "había dos años antes mandado labrar Mauricio las murallas, baluartes, rebellines, reparos, los fossos, con la entrada cubierta...; y quando se movía algún discurso sobre las fortificaciones mejor acabadas, o entendidas, remitía Mauricio al exemplar de Breda los expertos en la milicia".

929. BARBA HERNANDEZ, Bartolomé, El sitio de Breda según la relación de Hermann Hugo, Revista de Historia Militar, nº 5, 1959, p. 37 ss.

930. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 58; BARBA, B., o.c., p. 38, concreta en seis compañías de infantes y cinco escuadrones con un total de 1.600 hombres a los que se añadieron ocho compañías de infantería y hasta 800 vecinos capaces de tomar las armas.

931. *Ibíd.*, p. 59.

932. BARBA, B., o.c., p. 37 ss.; ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 188, aporta unos informes de Sueyro en Holanda: <<Mauricio se basta, los Estados ríen, el pueblo se anima y en Amsterdam se entretiene en comedias...>>.

933. *Ibíd.*, p. 39. En detalle quince tercios, compuestos de 198 compañías y 39 escuadrones. Para Martínez de Campos, o.c., p. 82, eran 38.000 hombres.

934. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 59.

935. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 59.

936. BARBA HERNANDEZ, B., o.c., p. 39.

937. ALDANA, Francisco de, Poesías, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 53:

"...do en un cerco solar de un año entero,
menos tan solo un mes, yo nunca he visto
la serena del sol cara sin nube

.....

¿Puédese más decir sino que cuando
despido el salso humor yo de mi boca,
antes que llegue al suelo, ya en el aire
va congelado en cuerpo espeso y duro?".

938. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 60; ALCALA-ZAMORA, J., o.c., pp. 208 ss. Sin embargo, el interés de la Corte por tomar Breda era manifiesta: "Ni la mala situación general de Flandes, castigada por la presencia de grandes ejércitos en sus <<entrañas>>, ni las maniobras diplomáticas o militares de los neerlandeses, ni los crecientes desbarajustes de los circuitos financieros de Madrid, ni la oposición negativa de algún consejero, ni la distracción de las fuerzas provocada por la ofensiva francesa en Italia disuadieron a Felipe IV de su firme voluntad de que Breda fuese ocupada". (Se basa en la serie de Estado de Simancas, leg. 2039, fol. 46 ss.)

939. Ibíd., p. 60.

940. BARBA, B., o.c., p. 42 ss.; JUSTI, C., o.c., p. 346; ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 208, dice que en septiembre de 1624 estaban concluidas las seis séptimas partes de las líneas de cerco de la plaza. En estos momentos Isabel Clara Eugenia "aseguraba que movería sus armas de modo que impidiesen a Holanda disponer de gente para acudir al socorro de su conquista ultramarina (Bahía) (Serie de Estado de Simancas, leg. 2038, fol. 23). El Consejo de Estado prometía a Isabel letras por valor de cuatro millones de ducados, destinados a las campañas del año venidero (Ibíd., fol. 101).

941. JUSTI, Carl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p.346; BARBA, Bartolomé, El sitio de Breda, en "Revista de Historia Militar", Madrid, 1959, p. 42 ss.

942. VOSTERS, S.A., La rendición de Breda en la literatura y en el arte de España, Londres, Tamesis Books, 1974, p. 84 ss.

943. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 61.

944. Ibíd.

945. MARTINEZ CAMPOS, C., o.c., p. 83. Cita la obra anónima "Abregé chronologique de l'Histoire de France".

946. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., pp. 62 ss. Cita a Hugo.

947. FERNANDEZ LARRAIN, S., o.c., p. 43. En carta de la Infanta Isabel Clara Eugenia al Consejo de Flandes de 10 de marzo de 1625 se dice: "Por la carta del de Orange que se a cogido y ynterceto que se enbya aora al rey se sabra partycularmente lo que puede durar aquello y espero lo acortara nuestro Señor con los mylagros que ba aciendo cada dya peleando por nosotros con tenpestades, con niebes, con yelos, con que los va destruyendo y desmynuyendo".

948. Puede corresponder, en el cuadro de Velázquez, al fuego que se ve a la izquierda casi encima del joven vestido de blanco.

949. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Historia de Don Felipe IV, Rey de las Españas; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, f. 224 v.

950. Ibíd.

951. Ibíd. VOSTERS, o.c., p. 87 dice que en Snayers, como en Callot, tambien se aprecia la torre de Oosterhout (¿será la misma de Torre Mocha?) ardiendo como en Las Lanzas.

952. HUGO, H., o.c., p. 100.

953. CESPEDES, G., o.c., fol. 225.

954. BARBA, B., o.c., p. 50.

955. CESPEDES, G., fol. 224 v.

956. Ibíd.

957. BARBA, B., o.c., p. 48; FERNANDEZ LARRAIN, S., o.c., p. 66, cita una carta del P. Arnoldo Fleming, de 9 de febrero de 1625, testigo presencial del hecho.

958. CESPEDES, G., o.c., fol. 219.

959. RODRIGUEZ VILLA, A., o.c., p. 62.

960. BARBA, B., o.c., p. 50. En la carta citada de la Infanta, de 10 de marzo de 1625, se dice: "la gente de Alemania açe los desordenes syn podello remedyar aunque se desea arto y se procura".

961. CESPEDES, G., o.c., fol. 225 v.: "el Nasau por mas segura embiò al Iustino su respuesta con dos villanos disfraçados, con toda aquesta prevencion, cayò en las manos del Marques, que descifrada comprendiò el apretura de la plaça, a quien los fuegos confirmaron, y fueron de fiesta para el".

962. Ibíd.

963. BARBA, B., o.c., p. 51.

964. CESPEDES, G., o.c., f. 225 v. En la lámina se menciona a Mauricio, pero ya había muerto y el ejército lo mandaba su hermano Enrique Federico que en vez de en Made se encontraba en Dongen.

965. Ibíd., fol. 226.

966. HUGO, H., o.c., pp. 117 ss. Las capitulaciones estan en ABREU, J. A., o.c., Felipe III, pp. 477 a 491.

967. CESPEDES, G., o.c., fol. 226.

968. HUGO, H., o.c., p. 121.

969. Ibíd., p. 122.

970. CESPEDES, G., o.c., fol. 226; ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 209. Basándose en la serie de Estado de Simancas, leg. 2516, fol. 115, contabiliza "3240 soldados, con su bagaje de 50 barcazas y 1200 carros; dejaron 44 cañones y- ejemplo de la perfección de la Intendencia holandesa- quedaban para ellos, tras un sitio de casi un año de duración, 800 barriles de pólvora y 900 proyectiles".

971. CESPEDES, G., o.c., fol. 226.

972. DIAZ-PLAJA, Fernando, LA historia de España en sus documentos. El siglo XVII, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 127. De la "Relación de las capitulaciones y concierto... que trató el señor Marqués Ambrosio Espínola con el Gobernador de la ciudad de Breda..." Bib. Nacional de Madrid (B.N.).

973. JUSTI, C., o.c., p. 353. Sin embargo, no es así ni en Cespedes ni en Hugo.

974. Ibíd.

975. HUGO, H., o.c., p. 123.

976. Ibíd.

977. CESPEDES, G., o.c., fol. 226.

978. JUSTI, C., o.c., p. 350.

979. FERNANDEZ LARRAIN, S., o.c., p. 61

980. VOSTERS, S., o.c. p. 10 (cita una CARTA tercera que vino a un cavallero desta Ciudad avisadole como la ciudad de Breda está ya por el Rey..., Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1625).

981. Ibíd, p. 48

982. Estado de las cosas de Flandes y del campo de S.M. sobre la ciudad de Breda, Sevilla, 1624; Insigne y célebre victoria que por el católico Rey de España, Felipe IV ha alcanzado el Sr. Marqués de Spínola..., Sevilla. Relación verdadera de las cosas notables que en el cerco de la ciudad de Breda en Flandes nuevamente an sucedido, (B.: Sebastian y Iayme Matevad, 1625).

983. YEBES, Condesa de, "Spínola, el de Breda", Varia Velazqueña, o.c., I, p. 306.

984. LOPE DE VEGA, Diálogo militar à honor del Excelentísimo Marqués Spínola, en "Obras de Lope de Vega", Madrid, Imp. Sucesores de Rivadeneyra, 1902: dice refiriéndose al Marqués:

"Dos años le hallaron siempre
el aurora y las estrellas
vestido de acero el cuerpo
y el alma de honrosa tema;
ejemplo de sus soldados,
venerable á las fronteras
envidia á la edad pasada,
gloria á la dichosa muestra".

985. JUSTI, Carl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 338: "La vittoria di Nordlinghen, quando si diese quest'ordine (la del Conde Duque) non era ancora successa, e non fu solo con l'armi diqua, madi Cesare ancora, tuttavia sí dipingerà in un altrò salon massº p. honor dell'Inf. Cardle". (Cita a Sorano); TORMO, Elías, Velázquez, "El Salón de Reinos del Buen Retiro..."; Bol. Soc. Esp. Exc., 1911, p. 198 ss. Según el Catálogo del Museo (1972) se terminó antes del 28 de abril de 1635.

986. PANTORBA, Bernardino de, La vida y obra de Velázquez, Madrid, 1955, p. 123.

987. JUSTI, Carl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 362.

988. Ibíd. "Otro que representa al marqués de Leganés en la entrada de una plaza recibiendo las llaves".

989. Ibíd.

990. PANTORBA, B. de, o.c., p. 124.

991. Ibíd.

992. Ibíd.

993. VARIA Velázquez, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, II, p. 30.

994. JUSTI, C., o.c., p. 336. El Conde-Duque de Olivares "ha fatto dispingere per tutte quelle Gallerie, hitorie... con 12 Imprese successe al tempo, del Re presente, cioè:..."

995. Varia Velázquez, o.c., II, p. 33:

"Copiaste a España invicta recogiendo
a Bredà con pinzeles tan subidos,
que con los brazos de piedad tendidos,
venciste al fin: parece está deziendo.
Los ojos, quando menos, presumiendo
están que da cuidado a los oídos;
i estos sospechan, de esos suspendidos,
que el oficio de oír están haziendo.
El Júpiter Hispano en acción propia
que de infanda invasión la Iglesia libre
en este hablar visible (o Diego) copia,
Palas le de los rayos. El los vibre:
i al oír su rumor, i ver tu copia,
gima el Rin, tema el Indo, aplauda el Tiber"

996. El museo pictórico y escala óptica, Madrid, Aguilar, 1947, p. 910.

997. PONZ, Antonio, Viaje de España..., Madrid, Aguilar, 1947, p. 530.

998. Varia..., o.c., II, p. 137.

999. Ibíd., p. 178.

1000. Ibíd., p. 193.

1001. Ibíd., p. 197.

1002. Ibíd., p. 199.

1003. PANTORBA, B. de, o.c., p. 124.

1004. CAMON AZNAR, José, Velázquez, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 498.

1005. Ibíd.

1006. JUSTI, C., o.c., p. 358: "pocos cuadros de historia han contenido menos vulgaridades, esto es, frases hechas y moldes-; en muy pocos hay tanto espíritu artístico y humano; en pocos se encuentra tal cantidad de materia para meditar y aún menos ponen de manifiesto tan efectiva nobleza espiritual" .

1007. CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, Obras maestras del arte español. La Rendición de Breda, Barcelona, Juventud, 1953, p. 23 y 17: "tiene la suprema sencillez de la Historia; es <<historia viva>>, al aire libre, bien distinta de la que elaboraron para Luis XIV los <<Académicos de Versalles>>. El pintor no asistió al hecho, pero conoció a muchos de los que en él tomaron parte y oyó sus relatos que tendrían la frescura de las cosas vividas. Por esto, su cuadro nos da una idea más exacta del suceso que comemora que los mismos relatos contemporáneos".

1008. VARIA, o.c., II, p. 208: decía: "¿Quién no ha elogiado la belleza misma del espectáculo, la elegancia de estos dos ejércitos, la extrema naturalidad y plenitud significativa de las actitudes, la elevación moral, tan delicadamente revelada y traducida, la vida intensa de los retratos y el aire, y las lejanías y las humaredas y la luz?. Las horas en que Las Lanzas fue compuesta cuéntase, sin duda, entre las más dichosas de

la humanidad".

1009. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Ars Hispanie, Vol. XV, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 178.

1010. CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, o.c., p. 22.

1011. ANGULO IÑIGUEZ, D., o.c., p. 182.

1012. LOPEZ REY, J., Velázquez..., Londres, Faber and Faber, 1968.

1013. VOSTERS, Simón A., La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España, London, Tamesis Books, 1974, p. 86, nota 212 y nota 86. (Cita la RELACION verdadera de las cosas notables que en el cerco de la ciudad de Breda en Flandes nuevamente an sucedido (B. Sebastián y Jayme Matevad, 1625)).

1014. PANTORBA, B.. o.c., p. 123. Recuerda que para Cruzada, Beruete y Picón es su autorretrato y para Justi y Lefort, no. Cita a Sánchez Cantón: "pese a sus características de autorretrato, el de Las Lanzas no debe de serlo; es un hombre de pelo castaño, mientras es negrísima la cabellera en el autorretrato de Valencia y muy oscura en el de Las Meninas; ligados estos por la forma bombeada de la frente, lo abierto de los arcos ciliares, la construcción de la nariz y el trazo de la boca, de labios gruesos; además de la espesa mata capilar, que llevó a un biógrafo de don Diego a sugerir, si usaría peluca, que si bien entraba en los hábitos del tiempo..., no se advierte al examinar la pintura". Para De GUE TRAPIER, o.c., p. 223, no hay razón para llegar a tal conclusión, tampoco, pero sí le parece probable al Marqués de Lozoya, o.c., p. 18.

1015. O.c., p. 220.

1016. Ibíd. p. 226.

1017. O.c.
1018. O.c., p. 109
1019. CONTRERAS, o.c., p. 18.
1020. O.c., p. 355. Según CAMON, J., o.c., p. 498 es el Marqués de Espinar.
1021. O.c., p. 18. nº 1.486. Sin embargo para Allende-Salazar y Sánchez Cantón no se parece ninguno a Enrique de Berg, ni a Don Gonzalo de Córdoba.
1022. Ibíd.
1023. YEBES, Condesa de, o.c., p. 308; JUSTI, o.c., p. 355.
1024. PANTORBA, B., o.c., p. 123,
1025. Ibíd.
1026. CAMON AZNAR, J., Velázquez, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 498.
1027. VOSTERS, S., o.c., p. 80.
1028. CAMON, L. o.c., p. 500. Para Vosters, o.c., p. 79, quizás esté tomado de la estampa 3ª del "Sitio de Breda" de Callot.
1029. VARIA Velázquez, o.c., t. I, p. 326 y t. II, p. 197, en donde se lee: "La sorprendente y puntual fisonomía de los brutos".
1030. JUSTI, C., o.c., p. 354.
1031. HUGO, H., o.c., p. 123.
1032. O.c., fol. 226.
1033. O.c., p. 18.

1034. JUSTI, C., o.c., p. 356.

1035. TEMBOURY ALVAREZ, Juan, "Alonso Cano y Velázquez". Varia Velazqueña, o.c., t. I, p. 433: "su rostro parece más aniñado que los anteriores, repite el gesto de ingenuidad curiosa con que le vimos en <<La Fragua>>. Pero, a las innovaciones de peinado y barba, ya señaladas, hay que agregar una entrada o incipiente calvicie sobre su ceja izquierda, quizás motivada por una de las tres heridas señaladas en su carta de examen". El del otro extremo sería Velázquez.

1036. O.c., fol. 226.

1037. HUGO, H, o.c., p. 123.

1038. En VOSTERS, S., o.c., p. 87.

1039. SENTENACH, Narciso, Velázquez, "Las Lanzas y Las Hilanderes", Bol So. Esp. Exc., 1894-95, t. 2, p. 64.

1040. O.c., p. 78.

1041. PANTORBA, B., o.c., p. 122.

1042. GUE TRAPIER, o.c., p. 223.

1043. CONTRERAS, o.c., p. 18.

1044. BERUETE, A. de, Velázquez, Paris, Librairie Renouard, 1898, p. 73.

1045. GUE TRAPIER, o.c., p. 221; El Marqués de Lozoya, o.c., p. 23, puntualiza "traje pardo, bordado de oro".

1046. Ibíd.

1047. SENTENACH, N., La pintura en Madrid..., Madrid, Imp. Francisco de Sales, 1907, p. 114.

1048. GUINARD, P., o.c., p. 292. Para Gue Trapier, o.c., p. 221, de color rosado ("pink").

1049. JUSTI, C., o.c., p. 355.
1050. BERUETE, A., o.c., p. 73.
1051. REY, o.c., p. 78.
1052. CESPEDES, G., o.c., fol. 226.
1053. GUE TRAPIER, o.c., p. 223. Unos 55 años.
1054. GUE TRAPIER, o.c., p. 233; PANTORBA, B., o.c., p. 122; JUSTI, o.c., p. 354, recoge en esta obra todos ellos y los grabados correspondientes. Ver, también, CALVO SANCHEZ, Ignacio, Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la historia militar de España, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1919, p. 281 ss.
1055. La Pintura en Madrid, o.c., p. 114 y 101.
1056. O.c., p. 79.
1057. LOZOYA, Marqués de, Historia de España, Barcelona, Salvat, 1977, IV, p. 381.
1058. VARIA, o.c., p. 301.
1059. SERRULLAZ, Maurice, Evolución de la Pintura Española, Valencia, Fomento de Cultura, 1947, p. 400. Según el Marqués de Lozoya, o.c., p. 23, "el contraste con este <<pueblo armado>> de hidalgillos y labradores de Castilla y de pescadores y menestrales neerlandeses".
1060. PANTORBA, B., o.c., p. 124.
1061. VOSTERS, S., o.c., p. 90.
1062. Ibíd., p. 87.
1063. CESPEDES, G., o.c., f. 224 v.

1064. VOSTERS, S., o.c., p. 87.
1065. SIMSON, Otto von, La Guerra y la Paz, Barcelona, Vicens-Vives, 1964, p. 47.
1066. CONTRERAS, o.c., p. 23.
1067. ORTEGA Y GASSET, José, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 249.
1068. JUSTI, C., o.c., p. 356.
1069. Ibíd., p. 350.
1070. VOSTERS, S., p. 89.
1071. PANTORBA, B., o.c., p. 123.
1072. VOSTERS, S., p. 83 ss.
1073. Ibíd., p. 88.
1074. Ibíd., p. 51, cita a PENNELL, E.R., "Velázquez in Madrid" (The Nation, vol. 59, en Masters in Art. A series of Illustrated Monographs. Issued monthly, part. 3, V. I, Boston, 1900. BERUETE, A., o.c., p. 74, dice "ni la lumière solaire ni la lumière deffuse du plein air" es la del cuadro.
1075. Ibíd., p. 99; CAMON, J., VARIA, t. I, p. 128, habla de que el primer antecedente, en el mismo Velázquez, es el del Conde Duque de Olivares en relación con la espaciosidad.
1076. Ibíd., p. 12.
1077. GUE TRAPIER, o.c., p. 220.
1078. OLIVEIRA, María de, O fenómeno velazqueño e o seu universalismo, Varia velazqueña, o.c., t. I, p. 46.

1079. CONTRERAS, o.c., p. 23. Luego dice que guiado por su maravillosa intuición da a cada cosa su calidad exacta.
1080. CAMON, V., o.c., p. 506.
1081. SERRULLAZ, o.c., p. 400.
1082. GUDIOL, o.c., p. 145.
1083. GUE TRAPIER, o.c., p. 220 ss. Para BERUETE, A., o.c., p. 74, hay dos o tres hechas deficientemente.
1084. VARIA, o.c. t. II, p. 53. En los años de 1638 a 1649.
1085. Ibíd., p. 75. Año de 1724.
1086. Ibíd., p. 130. Año de 1776.
1087. Ibíd., p. 199. Año 1843. Dice este autor:
"he painted with long brushes and often as coarsely as floor-cloth; but the effects when seen from the intended distance were magical, everything coming out into its proper place, form and tone... He painted with a rapid, flowing and certain brush, with that case, the test of perfection, that absence of art and effort which made all imagine that they could do the same - until they tried, failed and dispaired".
1088. SPEED, Harold, La práctica y la ciencia del dibujo, Buenos Aires, Albatros, 1944, p. 173.
1089. Ibíd., p. 168. Para Ortega, o.c., p. 250, las lanzas "engendran la quietud en esta escena inquietísima".
1090. Ibíd., p. 160.
1091. Ibíd., p. 177.

1092. GUE TRAPIER, o.c., p. 220.
1093. CAMON, J., o.c, p. 503; PANTORBA, B., o.c., p. 124.
1094. CONTRERAS, o.c., p. 22. GUDIOL, p. 145, dice que la humareda vaga detrás, acentúa la precisión dibujística y total del grupo.
1095. MAYER, A., o.c, p. 428.
1096. MAYER, A., La pintura española, Barcelona, Labor, 1949, p. 225; GUE TRAPIER, o.c., p. 220, también indica la infinita variedad y belleza del esquema de color.
1097. SERRULLAZ, M., o.c., p. 400; CONTRERAS, o.c., p. 24, descubre como la sinfonía de colores se va fundiendo a lo lejos en las armonías del gris azulado.
1098. GRUNARDA, P., o.c., p. 291.
1099. BERUETE, A., o.c., p. 73.
1100. O.c., p. 357. VOSTERS, S., o.c., p. 51, recuerda que los colores no son los naturales.
1101. GUE TRAPIER, o.c., p. 224.
1102. JUSTI, C., o.c., p. 357.
1103. O.c., p. 250.
1104. CONTRERAS, o.c., p. 23.
1105. VOSTERS, S., o.c, p. 88.
1106. Ibíd., p. 51. Sin embargo, para Marie de Oliverira, Varia, o.c., t. I, p. 47, sí fue pintado al aire libre.
1107. MENGES, Antonio Rafael, "Obras...", Varia, o.c, t. II, p. 135.

1108. JUSTI, C., o.c., p. 358; SORIA, M., Las Lanzas, o.c., p. 94 dice "Entre los dos generales se ven bandas alternas de luz y sombras,..."

1109. PANTORBA, B., o.c., p. 124.

1110. CAMON, J., o.c., p. 505.

1111. Ibíd., p. 500.

1112. REY, o.c., p. 77.

1113. GUE TRAPIER, o.c., p. 220.

1114. Ibíd., p. 224. Superficie inmensa en poco espacio dice JUSTI, o.c., p. 357.

1115. CONTRERAS, o.c., p. 22.

1116. MAYANS Y SISCAR, Gregorio, "Arte de pintar", Varia, o.c., t. II, p. 133.

1117. Varia, o.c., t. II, p. 133.

1118. ANGULO, D., o.c., p. 182.

1119. GUINARD, P., o.c., p. 293.

1120. GUDIOL, J., o.c., p. 145.

1121. Ibíd., p. 144.

1122. ANGULO, D., o.c., p. 182.

1123. JUSTI, C., o.c., p. 356. Continúa en p. 357 "La composición une la claridad del relato a las propiedades pictóricas: equilibrio de masas, cortadas por una diagonal, concentración del interés en las principales figuras y gradual subordinación de los demás".

1124. ORTEGA, J., o.c., p. 249. Para CAMON, J., o.c., p. 498; obedece al deseo de retratar a la <<corona>> de príncipes y generales de Spínola . Para GUDIOL, o.c., p. 145, no tienen monotonía gracias a los contrastes de tonalidades- carnosas, morenas o blancas- y de escorzos.

1125. PANTORBA, B., o.c., p. 124.

1126. CAMON, J., o.c., p. 500.

1127. ORTEGA, J., o.c., p. 249.

1128. CAMON, J., o.c., p. 500: especialmente en "una sesgadura en la posición de los personajes centrales, un juego de líneas y de formas a media deshacer en la luz de barroca inconcreción. Y sobre todo pertenece al nuevo tiempo esa expansión del horizonte que se aleja sugiriendo ilusiones, sin fin".

1129. CIRICI PELLICER, Varia, o.c., t. I, p. 145. Para WOLFFLIN, E., Conceptos fundamentales en la historia del Arte, Madrid, Calpe, 1924, p. 109, lo barroco del cuadro no está en la disposición de las figuras todavía renacentista, sino en "la indicación persistente que relaciona los primeros y últimos términos... los grupos no están dispuestos en plano, los enlaces en profundidad hablan por todas partes, y allí donde el plano podía afirmarse, en el motivo de los dos caudillos, se esquivo el peligro haciendo que en este punto se desparrame la vista sobre las iluminadas tropas del fondo".

1130. GUDIOL, J., o.c., p. 145; MAYER, o.c., p. 428, recuerda el aprovechamiento de la silueta que destaca sobre fondo claro; GUDIOL, o.c., p. 145, dice que la profundidad del grupo holandés se construye totalmente claro sobre oscuro y viceversa o acaba más netamente un rostro para justificar su adiestramiento.

1131. CAMON, J., o.c., p. 504 ss.

1132. REY, o.c., p. 78.
1133. Ibíd.
1134. CONTRERAS, o.c., p. 22.
1135. ANGULO, D., o.c., p. 182.
1136. Ibíd.
1137. CAMON, J., o.c., p. 505.
1138. ORTEGA, J., o.c., p. 249: "El número de figuras es enorme y todas ellas sorprendidas en un movimiento. Pero esta pululación de inquietudes es dominada por un increíble reposo que paradójicamente proviene de la fidelidad, con que todo lo que en el lienzo hallamos está sometido a la representación de un instante. Pocas veces aparece en forma tan acusada y triunfadora la gran idea de Velázquez: eternizar el instante".
1139. JUSTI, C., o.c., p. 357.
1140. JUSTI, C., o.c., p. 356. O por la indiferencia de los hombres habituados a hacer historia cada día, como dice CONTRERAS, o.c., p. 23.
1141. CAMON, J., o.c., p. 504.
1142. OROZCO DIAZ, Emilio, "Un aspecto del barroquismo de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 193. ROF CARBALLO, Juan, "Velázquez y la normalidad", VARIA, t. I, p. 93. Recuerda como un gran dorso, en este cuadro la grupa del caballo, nos introduce dentro de la escena.
1143. JUSTI, C., o.c., p. 354.
1144. CONTRERAS, o.c., p. 23.
1145. JUSTI, C., o.c., p. 354.
1146. OROZCO, VARIA, o.c., t. I, p. 187.

1147. Ibíd.

1148. CIRICI-PELLICER, Alexandre, "El tema del vacío central en la plástica de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 141.

1149. Ibíd. Dice el autor textualmente: "dividida en dos rectángulos apaisados, en relación armónica, de tal modo, que la altura total del cuadro es a la zona oscura lo que ésta a la clara. El rectángulo base, además, es un rectángulo perfecto, constituido por dos cuadrados. El rectángulo superior se divide en dos campos rectangulares que guardan, horizontalmente, la misma relación que los dos grandes rectángulos guardan verticalmente".

1150. Ibíd. Como muy bien dice Cirici: "A la rígida armonía geométrica corresponde una armonía cromática. Como corresponde al mayor peso de la zona inferior, ésta se tiñe de tonalidades cálidas y de valores oscuros. La zona superior, en cambio, se tiñe de tonos fríos y valores claros. En cuanto al arabesco interior que rellena los campos, el horror vacui de la parte baja contrasta con las pausas del espacio alto. Por otra parte, el arabesco bajo asume una gran densidad gracias a las turgencias redondeadas -grupa, fajín, bombachos, tabardo-, mientras la parte alta recibe la fría geometría del ritmo lineal de las lanzas y del ritmo horizontal de un celaje de estratos y un suelo inclinado."

1151. PANTORBA, B., o.c., p. 125.

1152. O.c., p. 78.

1153. O.c., p. 22.

1154. Ibíd., p. 21.

1155. CIRLOT, Juan Eduardo, "La composición en la pintura de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 168.

1156. Ibíd., p. 169. Luego, dice: "por la forma abierta, por la unificación del espacio entre el primero y último término, no necesitando hacerlo por las perspectivas geométricas engendradas por ejes oblicuos. Dentro de un mismo plano paralelo, tampoco gusta de grandes desplomes de rectas,... su procedimiento compositivo se aparta del frontón y del tímpano para reducirse al friso... Velázquez mantuvo la simetría bilateral estricta en ocasiones... Para animar la movilidad intrínseca del sistema, establece en ocasiones unos marcados movimientos curvilíneos o unas cruces de diagonales en sentido de profundidad hacia el horizonte", y añade: "evidente contrucción simétrica - con un hueco central y dos masas de personajes a ambos lados, que miden exactamente lo mismo en su eje horizontal- ...(pero lo nuevo estriba en) que el gesto hacia adelante, en el mutuo reconocimiento amable de los dos jefes militares, determina unas líneas convergentes que no se cierran, sino que se entrecruzan".

1157. O.c., p. 500.

1158. Ibíd., p. 503: Dice el autor: "De un lado, la masa de personajes, que pese al caballo escorzado en profundidad y el alejamiento de las últimas figuras de los grupos, se concibe en friso horizontal, desarrolladas, en alineada sucesión. Y de otro, toda la infinitud del fondo, cuya inmensidad espacial y abierta luminosidad bañan la escena y la despojan de esa asfixiante proximidad de los personajes entre sí".

1159. Ibíd.

1160. Ibíd., p. 505.

1161. VOSTERS, S., o.c., p. 51.

1162. BERUETE, A., citado por PANTORBA, B., o.c., p. 125.

1163. VOSTERS, S., o.c., p. 52 ss.: "pues no existían estampas de la Rendición, hechas por algún testigo ocular. Además son numerosos los casos de grabados baratos, que influyeron a los maestros del siglo de Oro"; SORIA, M. Sonie Flemish, o.c., p. 251, "Velázquez began a work of complicated composition by using the general frame-work of a foreign model, enriching the design by incorporating motifs from diverse other sources".

1164. SANCHEZ CANTON, F.J., "Los libros españoles que poseyó Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 645 ss. "Architectura militar de Gabriel de Busca" en Inventaria, VARIA, o.c., t. II, p. 397.

1165. YEBES, Condesa de, VARIA, t. I, p. 307. Lo apuntó Sanchez Cantón.

1166. GAZZETE des Beaux Arts, Serie 6, XI, 1934, pp. 122-123. Citada por SORIA, M.S., "Some Flemish Sources...", The Arte Bulletin, Dec. 1948, vol. XXX, p. 251. La dependencia fue advertida ya, anteriormente, por Fernando de Arteaga en 1920 (PANTORBA, B., p. 126).

1167. SORIA, Martín S., "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", Arch. Esp. Arte, XXVII, nº 106, 1954, p. 93 ss.: "El arreglo equilibrado de los dos grupos de lanceros, las proporciones humanas, la colocación dentro del espacio, la distribución de luces y sombras y la disposición del término medio y del área entre los dos líderes... Entre los dos generales se ven bandas alternas de luz y sombras, con soldados que pasan marchando en el término medio".

1168. GOTTLIEB, Carla, "An emblematic source for Velázquez' <<Surrender of Breda>>", Gazette des Beaux Arts, Mars, 1966, T. LXVII, p. 181 ss.

1169. JUSTI, C., o.c., p. 362.

1170. CONTRERAS, o.c., p. 21.

1171. MAYER, A., Historia..., o.c., p. 433.

1172. GOMEZ TABANERA, José, "Las Lanzas" de Velázquez y Rubens, Goya, 1958-59, p. 404; SORIA, M., Las Lanzas..., o.c., p. 95, aclara que se pintó en 1628 para las Descalzas y puede haber inspirado la introducción de caballos, las cabezas descubiertas de los generales, las lanzas en diagonal y el corto número de los holandeses.

1173. SORIA, Martin S., "Some flemish Sources of Baroque painting in Spain", The Art Bulletin, Dec., 1948, vol. XXX, p. 251; Medicae familiae rerum feliciter gestarum victoriae et triumphus Florence, 1583. Un dibujo alegórico de Felipe II como mediador del tratado de Cateau-Cambresí se señaló como modelo de Las Lanzas (LOPEZ REY, o.c., p. 77).

1174. O.c., p. 433. Añade que como Roelas y Tintoretto, aprovecha el efecto de siluetas destacando sobre fondo claro. VOSTER, S., o.c., p. 54., no cree que sea así << con su gran respeto a las formas y proporciones clásicas >>, citado por VOSTERS, S., o.c., p. 54.

1175. CONTRERAS, o.c., p. 21.

1176. CAMON, J., o.c., p. 512. Otros muchos modelos cita LOPEZ REY, o.c., p. 77. El frontispicio para el "Batavarum cum Romanis bellum", 1612, de Antonio Tempesta, el "Susana y los Viejos" del Veronés, un cartón para el tapiz de Christopher Jobst de 1615, "La Rendición de Hersfeldt (Kassel, Archiv.); WÖLFFIN, o.c., p. 109, añade que trae el recuerdo de la composición de Rafael en la serie de los tapices o al fresco de Perugino en la Capilla Sixtina. Otros pintores relacionados con las batallas como Tempesta o Stradanus, ya citados, fueron Salvator Rosa, al que visitaba a menudo (DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.J., VARIA, t. II, p. 121); el Bourguignon que, según el Abbé de Fontenai (1776), acabó varios retratos suyos, que había dejado sin terminar y fueron encontrados en el Franco Condado (VARIA, II, p. 130); José de Arpino del que

trajo, según Preciado de Vega, algún cuadro en su viaje a Italia (VARIA, t. II, p. 154), educándose Velázquez, en sus retratos, como dice Pacheco (VARIA, t. II, p. 57).

1177. Ibíd.; HERMOSO, Eugenio, en "Mi admiración por Velázquez", Bol Acad. Bellas Artes, nº11, 1960, rechaza toda esta filiación, no hay pintor más refractario a la influencia del cretense que Velázquez.

1178. JUSTI, C., o.c., p. 355; VOSTERS, S., o.c., p. 61, cita a HERMOSO Y HAGER en relación a los parecidos y en que no pudo ser visto por Velázquez. Aunque pudo ser fuente indirecta, la vida de Alejandro.

1179. SIMSON, Otto von, o.c., p. 47.

1180. CONTRERAS, o.c., p. 20. SENTENACH, N., La pintura en Madrid..., o.c., p. 114. VOSTERS, S. 54.

1181. Ibíd.

1182. CAMON, J., o.c., p. 512 y 505.

1183. O.c., p. 27 ss. Lo pone en duda BORELIUS, Aron, Velázquez, Linkoping, 1949.

1184. CONTRERAS, o.c., p. 20.

1185. GUINARD, P. o.c., p. 291.

1186. Historia de la Pintura Española, o.c., p. 433.

1187. GUE TRAPIER, o.c., p. 223.

1188. VOSTERS, S., o.c., p. 79.

1189. PALOMINO, Antonio, El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, Aguilar, 1947, p. 988.

1190. BARCIA, Catálogo, nº 491.

1191. Ibíd., nº 495.

1192. JUSTI, C., o.c., p. 362.

1193. PANTORBA, B., o.c., p. 126. Uno de ellos en 1866 de la colección Pereire pasó a la de M. Haro y luego, según parece, a la del señor Rosales, en Granada. Fue muy alabado por Teófilo Gautier (JUSTI, C., 362) y probablemente es el mismo de la colección Aguado, expuesto en Madrid en 1892 y que puede ser una imitación de Velázquez hecho por Lucas y la misma en una Colección de Barcelona (Archivo Mas (C-39834). Hay también una copia, mal conservada, en el Museo Provincial de Cádiz (Cat. nº186, p. 120) y otra por "Madame Anselma" en la Academia de San Fernando (Inventario, 1964, nº 415, p. 42). Había también en 1866, una copia en la colección de los Duques de Montpensier del Palacio de S. Telmo, en Sevilla (Catálogo..., 1866, p. 111, nº 435) y otra en la del Marqués de Sta. Marta (POLERO, Catálogo..., nº 182, p. 94). En el inventario de Velázquez, había dos cuadritos pequeños, con unos soldados que según Pantorba, podían ser estudios para la Rendición de Breda (VARIA, I, 396).

1194. BERUETE, A., Citado por PANTORBA, B., o.c., p. 125. Dice textualmente: "Velázquez no componía sus cuadros; colocaba una figura prodigiosamente, pero ni la combinaba con otras ni disponía la escena que es precisamente componer... No hay un acertado estudio de la línea, de silueta, de depuración y de trabajo previo... (el) grupo de españoles está combinado de modo desordenado y confuso... está excesivamente apretado; no se explica bien cada figura, ni se la dibuja, ni se la encaja en su sitio. Ambos grupos... no contribuyen a dar interés al acto... por no interesarse ellos mismos en la escena importantísima que allí se desarrolla... La disposición de las figuras de Las Lanzas se ve que está ordenada no por un pintor de composiciones, sino por un pintor de retratos, que es lo que realmente era Velázquez en aquellos años"; LAFUENTE, o.c., p. 118, habla del "soberbio dominio de

las leyes inconscientes de la composición".

1195. SENTENACH, N., La Pintura en Madrid, o.c., p. 114.

1196. CAMON, J., o.c., p. 508; VOSTERS, S., p. 52.

1197. O.c., p. 77.

1198. CAMON, J., o.c., p. 505.

1199. LOPEZ REY, o.c., p. 77.

1200. CONTRERAS, o.c., p. 23. MARQUINA, Varia, t. II, p. 43, exclama "y era preciso que tuviera un alma ingenua y veraz y no fácil a sugerencias vocingleras". También Mayer recuerda como supo evitar "el elemento ilustrativo y chauvinista", o.c., p. 433.

1201. CAMON, J., o.c., p. 503. JUSTI, C., o.c., p. 354 dice que intentaba elevar un monumento a su monarca.

1202. OLIVEIRA, M., o.c., VARIA, t. I, p. 45. Su "gran modestia" dice Lázaro Díaz del Valle, Varia, t. II, p. 60.

1203. LOPEZ IBOR, J. J., "Las dimensiones psicológicas en la pintura de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 72; Ortega, J., o.c., p. 249 recalca su capacidad para "eternizar el instante".

1204. Ibíd., p. 75. Para ROF CAREALLO, J., VARIA, t. I, p. 93, Velázquez nos mete en su inconsciente, haciendo que las cosas muestren, desvelándose, su realidad más profunda.

1205. PEMAN, Jose María, "Verdad y límite de Velázquez como <Pintor de la Corte>", VARIA, o.c., t. I, p. 97.

1206. VALBUENA PRAT, Angel, "Velázquez y la evasión del espejo mágico", VARIA, o.c., p. 175.

1207. OROZO, E., o.c., VARIA, t. I, p. 187. Para D'Ors, Varia, t. II, p. 207, en Las Lanzas "hay <<nobleza>>, que parece conservar algo de idealismo". LAFUENTE FERRARI, dice que Velázquez hace suya la virtualidad española del movimiento barroco, contraponiendo el valor del individuo al de la idea. Prescinde de todo otro modelo que no sea el hombre y hace que este aparezca como persona, no en la función que representa. Brillan aquí individualismo y orgullo español. (GAYA NUÑO lo cita en JUSTI, C., o.c., p. 803).

1208. Ibíd.

1209. Ibíd., p. 193.

1210. CAMON, J., o.c., p. 506.

1211. VOSTERS, S., o.c., p. 12. Sentenach, Velázquez, o.c., p. 64, señala como los cambios de posición de Spínola parecen como si fuera "un actor que se moviera a su mandato".

1212. CAMON, J., o.c., p. 502.

1213. PANTORBA, B., o.c., p. 122.

1214. VALBUENA, A., o.c., VARIA, t. I, p. 176.

1215. SERRULLAZ, M., o.c., p. 400.

1216. LAFUENTE, E., o.c., p. 118.

1217. O.c., p. 184.

1218. SIMSON, O., o.c., p. 49.

1219. JUSTI, C., o.c., p. 356.

1220. CONTRERAS, o.c., p. 22.

1221. LOPEZ REY, o.c., p. 79. Lo mismo dice ANGULO, o.c., p. 184.

1222. VOSTERS, S., o.c., p. 50. Cita a SALINGER, Margaretta, Diego Velázquez..., London, 1959, p. 4.

1223. YEBES, Condesa de, o.c., VARIA, t. I, p. 301.

1224. SIMSON, O., o.c., p. 46.

1225. ANGULO, o.c., p. 184.

1226. LOPEZ REY, o.c., p. 78. MAYER, La pintura española, o.c., p. 226, dice que es uno de los más felices testimonios del espíritu español, su profunda intimidad humana y, en especial, por el sentimiento caballeresco que en la escena se expresa.

1227. LAPRAIR LIVERMORE, Ann, "Francisco Sánchez: a possible influence on some aesthetic ideas of Diego de Silva y Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 231 ss.

1228. KEHRER, Hugo, "Esencia y sentido del arte de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 34. Y añade: "No aspira a mostrar ideas poéticas y en su corazón no arde la fantasía. Para él el primero y último sentido de su pintura consistía en ver y ver, cada vez más, ver claramente hasta la máxima perfección, concebir las cosas de un modo totalmente real y hacer las formas y las figuras corpóreas, así como el espacio, para que aparezca como ilusión hasta su última profundidad".

1229. Ibíd., p. 35.

1230. Ibíd., p. 36.

1231. VARIA, o.c., p. 52; CARDUCHO, Vicente, Diálogos de la Pintura, dice criticándole: "El excelente práctico la copió con puntualidad, pero fue forzoso que saliese aquella copia con las imperfecciones que tenía el original..."; PACHECO, Francisco, "Arte de la Pintura", Varia, p. 56 ss, "y mi yerno, sigue este camino, también se ve la diferencia que tiene a los demás, por tener siempre delante el natural...". SAAVEDRA Y FAJARDO, en su República Literaria, Varia,

p. 58, recuerda como se inclinó ante un retrato de Felipe IV creyendole presente, lo mismo que LAZARO DIAZ DEL VALLE, Epílogo y Nomenclatura, Varia, p. 61; MAYANS Y SISCAR, en su Arte de Pintar dice que "se ha de retratar a lo natural en lo que fue insigne maestro D. Diego de Velázquez", Varia, p. 132; MENGES, Varia, p. 135 dice "por medio de ellas (luces y sombras y perspectiva aérea) se da idea de la verdad, no pudiendo subsistir los objetos naturales sin tener vulto y distancia entre sí"; CEAN en su Historia del Arte de la Pintura, Varia, p. 195, dice "por lo cual quedó en la clase de naturalista, y solamente Van Dyck le igualó en los retratos", pero más adelante dice (Varia, p. 197). "A pesar de que los críticos no le sacan de la clase de un mero naturalista, es preciso que confiesen, que nadie le igualó en representar con moderación y suavidad las pasiones del ánimo y la anatomía del cuerpo humano..."; GAYA NUÑO, en JUSTI, C., o.c., p. 803, dice que el realismo de Velázquez es una tesis jamás abandonada.

1232. O.c., p. 79.

1233. GALLEGO, Julian, Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972.

1234. Ibíd., p. 195 ss.

1235. Ibíd., p. 289; ORTEGA, J., o.c., p. 251.

1236. ANGULO, o.c., p. 182.

1237. JUSTI, C., o.c., p. 356.

1238. GALLEGO, J., o.c., p. 274.

1239. CAMON, J., VARIA, p. 127.

1240. CONTRERAS, o.c., p. 24.

1241. GALLEGO, J., o.c., p. 289.

1242. VOSTERS, S., o.c.
1243. SANCHEZ CANTON, o.c., VARIA, t. I, p. 645.
1244. VOSTERS, o.c., p. 56 ss.
1245. FDEZ. LARRAIN, C., o.c., p. 68. "Triunfa el cielo en las victorias de tu nobleza, cuyas palmas crecen en la sangre de los herejes y coronan la frente de la católica religión...".
1246. WOLFFIN, E., o.c., p. 109; SANCHEZ CANTON insiste sobre la mención religiosa en la obra de Velázquez; JUSTI, 803; ORTEGA entiende que <<fue, verosímilmente, tibio en materia de religión>> y no bastan su veintena de cuadros religiosos para probarlo. En su inventario tiene muy pocos libros de religión (SANCHEZ CANTON, VARIA, I, p. 642).
1247. CARTUJANO, El, Vita Christi, Sevilla, 1531, principio tomo IV.
1248. VOSTERS, S., o.c., p. 73. Para GOTTLIEB, C., o.c., p. 181, no es un cuadro con transfondo religioso, sino que deriva fundamentalmente de la imagen de la Concordia, en el "Emblematum Liber" de Alciato.
1249. Ibíd., p. 75 ss.
1250. Ibíd., p. 91.
1251. CAMON, J., o.c., p. 504.
1252. GAYA NUÑO, J.A., en JUSTI, C., o.c., p. 852.
1253. ANGULO, D., Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1947, p. 29: "una de tono grandilocuente y heroico, en que el capitán vencedor, cabalgando... o departiendo a pie con sus compañeros a un lado del proscenio, muestra al espectador el amplio escenario de la batalla... y otra de tono más bajo en que la entrevista del general

victorioso con el general vencido, o entre el general y sus capitanes llena el proscenio mientras las tropas se pierden en el fondo, reduciéndose... a un simple fondo".

1254. FDEZ. LARRAIN, S., o.c., p. 16. Cita a ALMAGRO, Antonio, La Historia a través del arte..., Madrid, 1958.

1255. DIAZ PADRON, Matías, Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca. Siglo XVII, t. I, pp. 357 ss.

1256. Ibíd., p. 360.

1257. LOPEZ NAVIO, J., "La gran colección del Marqués de Leganés", Analecta Calasanciana, 1962, VIII, p. 286.

1258. Diccionario histórico..., o.c., I, p. 301.

1259. SANCHEZ CANTON, G. C., III, p. 34. (En "Discursos" de Josepe Martínez).

1260. ANGULO IÑIGUEZ, D., o.c., p. 212.

1261. Ibíd., p. 213.

1262. CRUZ, Nicolás de la, Viaje de España, Francia e Italia, Cadiz, Imp. Manuel Bosch, 1812, T. X, p. 584. ("Contiene doce quadros grandes... y otro por Eugenio Caxes 1634"); ANGULO, o.c., p. 254: La atribución de dos cuadros se debe a la documentación de Maria Luisa Caturla, entre otros en el testamento, al declarar <<...yo estoy haciendo dos quadros para su magestad el Rey nro. Sr. que Dios guarde para el nuevo Palacio del Retiro que tengo recibido quatrocientos ducados a cuenta de los seisytos. que montan...>> (Cuadros de Batallas..., o.c., p. 338, nota 2).

1263. O.c., p. 282; PRIETO Y LLOVERA, Rev. General de Marina, T. 129, 1945, pp. 809 ss., comenta que este Marqués de Cadreita se llamaba Don Lope Díaz de Armendáriz y que con la colaboración de Don Lope Hoces y Córdoba, almirante de la Escuadra, realiza la hazaña representada en el cuadro de 1633, habiendo otro del mismo tema en el Museo Naval

1264. ANGULO, D., o.c., p. 255.

1265. TORMO, E., o.c., p. 36.

1266. O.c., t. VI, Buen Retiro, p. 27.

1267. O.c., t. I, p. 278.

1268. O.c., p. 286.

1269. Cuadros de Batallas..., o.c., p. 340: Dice así: "Busquemos el más sobrio y severo para Eugenio, quien durante la última parte de su vida se había hispanizado. Prefiramos también el mejor estructurado. Al fin y al cabo no del todo en balde recibiría el elogio de Lope en "El Laurel de Apolo". Escogeremos, pues, "La Recuperación de la Isla de Puerto Rico" por don Juan de Haro. Las figuras son dignas; el colorido, discreto; la ordenación del paisaje mejor lograda que la del cuadro restante" (O.c., "La recuperación de la Isla de San Cristóbal").

1270. Ibíd., pp. 352-3. "Carta de pº. q. otorgo Luis Fz. pintr. ...pagar a luis fernandes, pintor, ochocientos reales en vellon q. se los libro por haver acavado el quadro de Pintura que dexo començado Eugenio Cages..."

1271. Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV. Antonio Puga; Santiago de Compostela, C.S.I.C., 1952, pp. 10-11: "...reclamaba Puga un resto de la retribución del trabajo que por orden y en casa de Eugenio Caxés había ejecutado <<en los quadros de buen retiro>>. Este le había pagado a cuenta de lo que en

ellos pintaba 200 rs.; luego había muerto... el trabajo realizado en los cuadros debía de ser bastante considerable, puesto que pide se tase éste, estimándolo él en 236 reales, deducidos el anticipo mencionado, el libro y la piedra".

1272. O.c., p. 219.

1273. Cuadros de Batallas..., o.c., p. 340. Se parece mucho a una ilustración en color publicada en la "National Geographic", julio, 1960. Véase el mapa de la época en LOZOYA, Marqués de, Historia de España, V, p. 132.

1274. ANGULO, D., o.c., p. 216.

1275. CATURLA, María Luisa, Un pintor gallego... Antonio Puga, o.c., p. 15. Ver también ANGULO, D., o.c., p. 254.

1276. Catálogo del Prado, o.c., pp. 379 ss.: Así lo describe Pedro de Madrazo: "...vestido con jubon blanco bordado, colete y gregüescos color de aceituna, recamados de oro, media blanca, lazos en los calzones y en los zapatos, guantes de ante, valona de encaje de Flandes, banda encarnada y sombrero chambergo blanco".

1277. Ibíd.

1278. LARROSA, Diego de, Relación de la entrada y cerco... en la ciudad de Puerto Rico... (En Historia geográfica civil y militar de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico, Fray Iñigo Abbad y Lasierra; Puerto Rico, Imp. Acosta, 1866, pp. 167 ss). La contestación de D. Juan de Haro fue: "Visto el papel que vuesa merced me ha escrito, y me espanta que sabiendo que estoy aquí y con trece años en Flandes donde he visto las bravatas de aquella tierra, y saber lo que son los sitios, se me digan semejantes partidos; y si vuesa merced quisiere o pretendiere alguno, ha, de ser entregándome los bajeles que están surtos en ese puerto, que yo les daré uno o, los que hubiesen

menester para que se retiren; que esta es la orden que tengo de mi Rey y Señor y no otra..."

1279. Ibíd., p. 172. Y continúa: "Esto fue de suerte que parece increíble, porque el enemigo en solos dos escuadrones se retiró con mas de 700 infantes, y los nuestros... en el campo y Castillo no hubo 200 soldados que tomasen armas para pelear...". La contestación de Don Juan de Haro a la carta segunda del holandés fue: "si todo el poder que queda en Olanda estuviera hoy en Puerto Rico lo estimara en mucho, porque vieran el poder de los Españoles, y si quemaron el lugar valor tienen los vecinos para hacer otras casas, porque les queda la madera en el monte y los materiales de tierra. Hoy estoy en esta fuerza con la gente que me basta para quemar a toda la suya; y no se me escriban semejantes papeles porque no respondo a ellos..."

1280. Ibíd., p. 173.

1281. Ibíd., p. 176.

1282. Veáse el plano del Archivo de Ingenieros en la "Crónica de la guerra hispanoamericana en Puerto Rico" de Angel Rivero, Madrid, Imp. Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 58.

1283. LONGHI, Vita Artística, 1927.

1284. Historia de la Pintura Española, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 414. No le parecía así a Lafuente Ferrari cuando decía: "...la opinión de algún crítico recientemente emitida, pronunciando ante esta obra el nombre de Zurbarán, es absurda e insostenible; a pesar del buen realismo de las cabezas y de la indumentaria bien copiada, falta a las figuras ese aplomo y esa grandeza que nunca faltan en la obra del maestro extremeño, incapaz de caer en defectos como el que suponen las figuras de la derecha del cuadro en actitud que parece de danza" en LAFUENTE FERRARI, Historia del Arte Labor, Madrid, Labor, 1935, T. XII,

p. 104. Quizás no recordara la figura de Juan I de Aragón en "El descubrimiento de la imagen de la Virgen de Puig" que guarda la misma postura "de danza" que la de uno de los caballeros santiguistas del cuadro que comentamos, ni "Enrique III y el Padre Ñáñez con el caballero santiaguista detrás de Enrique III" que se asemeja del que tiene detrás D. Fernando Girón. Luego rectifica en Breve historia de la Pintura, 1948, p. 168.

1285. CARTURLA, María Luisa, Burlington Magazine, 1945, Archivo Español de Arte, 1945, p. 292 ss.

1286. Ibíd., Archivo Español de Arte, pp. 292 ss.

1287. CATURLA, María Luisa, Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro, p. 29.

1288. Archivo Español de Arte, 1960, pp. 334 ss.

1289. Ibíd., pp. 338 y 352.

1290. BEROQUI, Pedro, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", Bol. Sociedad Española de Exc., 1932, Junio, p. 97. (Sin embargo, en la p. 87 da la tasación del también cuadro de Caxés "Desembarco de los ingleses" en 8.000 reales. ¿Será el mismo?).

1291. Inventario de Carlos II, T. II, fol. 525 recto.

1292. ANGULO, D., o.c., p. 208.

1293. En Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 232, se aclara más la situación de este segundo cuadro.

1294. Museo del Prado, Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1972, p. 794.

1295. GREGORI, Mina, L'opera completa di Zurbarán, Milano, Rizzoli, 1973, p. 97.

1296. MADRAZO, Pedro de, Viaje, p. 247. (Citado por TORMO, Elías, Velázquez y el Salón de Reinos, o.c., p. 82, nota 2).

1297. SORIA, Martín S., The paintings of Zurbaran, 2ª ed., London, Phardon Press, 1955, ("Condición: The faces may have suffered through old cleaning. Hands and draperies are better perserved").

1298. SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, La pintura en Madrid..., Madrid, Imp. San Francisco de Sales, 1907, p. 53: "La solemnidad del acto y serenidad y nobleza de los principales personajes de la empresa está admirablemente representada en este lienzo y así la emoción épica que produce es grande; la escena, por lo tanto, de carácter histórico está dispuesta como pocas veces lo hizo la pintura de aquellos tiempos, y en cuanto a la parte técnica, vese ya á la pictórica haber dado un paso muy adelantado sobre la de Maino, en cuanto á la perspectiva aérea é ilusión de ambiente entre los personajes, y juego de luces y casticidad puramente española en todos sus detalles; nótase además la influencia del medio en grado tal, que la tonalidad es completamente madrileña, sin que presumiera su autor siquiera el meridionalismo destellante propio del lugar de la escena".

1299. PANTORBA, Bernardino de, "Zurbarán en el Museo del Prado", Mundo Hispánica, nº 197, 1964, p. 25: "A nuestro parecer, el de Zurbarán es uno de los más hermosos del ciclo; dado su pésimo estado de conservación, ...fue sometido, antes de pasar al Museo, a tan fundamental restauración, que hoy, viéndolo, nos preguntamos: ¿Por dónde andará aquí las pinceladas del maestro?... Parécenos excelente la composición y excelentísimo el fondo, tan decorativo, con su multitud de barcos y su mar azotado por el bélico estruendo. En las cabezas de los personajes españoles que cubren todo el primer plano se refleja perfectamente la técnica de un gran pintor".

1300. La pintura española, 4ª ed. revisada y ampliada por A. Cirici Pellicer, Barcelona, Labor, 1949, p. 217.

1301. Historia del Arte Labor, o.c., p. 104: "...el fondo, con su batalla naval, es de un convencionalismo poco interesante, pero en las figuras de primer plano, mal ligadas entre sí por una composición desafortunada, como hizo observar von Loga, nos impresiona el sencillo realismo de los representados y especialmente la figura del viejo general don Fernando Girón... a pesar del buen realismo de las cabezas y de la indumentaria bien copiada, falta a las figuras ese aplomo y esa grandeza...".

1302. Les peintres espagnols, Paris, Le livre de Roche, 1967, p. 250. Parecida opinión es la de Caturla, Arch. Esp. Arte, 1945, p. 300.

1303. SORIA, Martín S., o.c., p. 7 y 15.

1304. MARTIN GONZALEZ, Juan José, "La composición en Zurbarán", Goya, nº 64-65, 1965, p. 265: "Sea, por incapacidad o por propio gusto, cierto es que Zurbarán ha realizado agrupaciones de figuras poco nutridas... Sin embargo, no será a ello ajeno el instinto de claridad que preside toda la obra zurbaranesca. Aunque sean pocas las figuras que tomen parte en la representación, hay siempre una acción principal, pero también otras agrupaciones secundarias que evitan la monotomía. Zurbarán prefiere mostrar cómo reaccionan los diferentes personajes ante el hecho narrado, y por eso los vemos comentando con los circunstantes. Por eso los cuadros del maestro se prestan admirablemente a estudiar las actitudes de los personajes".

1305. MARTIN GONZALEZ, Juan José, La composición de Zurbarán, Goya, nº64 y nº 65, enero-abril, 1965, p. 259; Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 232: "Los personajes se distribuyen en el (espacio) frontalmente, no relacionándose correctamente... El general del centro no se relaciona con su comandante. Zurbarán debió inspirarse para pintarlo en algunos de

los retratos del Conde-Duque de Velázquez, no sabiendo luego como integrarlos en la composición. Sí se preocupó por romper la posible monotonía de la escena presentando a unos de perfil, a otros de espalda y a otros vueltos tres cuartos hacia la izquierda... Aunque el grupo de la derecha arranca de Velázquez, en especial de la "Túnica de José", y el de los soldados situados en el plano intermedio también parte del yerno de Pacheco, las formas con las que los ejecuta son suyas. El perfil del caballero situado más a la derecha aparece en el gran lienzo de Santo Tomás. Los estupendos retratos que aquí realiza están concebidos como los de ese lienzo. Las manos, muy cuidadas de dibujo, están tratadas como las de ese cuadro, con acentos todavía de raigambre tenebrista. Las armaduras están resueltas como las de Carlos V, con toques de luz que las hacen centellear".

1306. GUINARD, Paul, "¿Zurbarán, pintor de paisajes?", Goya, nº 64 y nº 65, 1965, p. 210. En GUINARD, Paul, Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, p. 46, dice: "...la perspective montante archaïque et les verts glauques du paysage font penser plutôt à des modèles flamands". Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 232: "Como telón de fondo y como explicación de la escena que se desarrolla en el primer término, Zurbarán pinta la batalla cuya victoria se conmemora. Al documentar, María Luisa Caturra este cuadro como de Zurbarán comentaba que esas lejanías eran muy flojas, planteando Brown la posibilidad de que no sean suyas, sino que se las hubiera pintado Jusepe Leonardo. Aunque realmente estas lejanías no están a la altura del resto del cuadro, no hay que dudar que no sean suyas. Zurbarán las concibe como tal, como lejanías. Conociendo sus limitaciones, no intenta, o no logra, relacionarlas con los protagonistas de cuadro. Sabiendo que el cuadro se vería en alto, cuida al máximo el primer término, en el que se sentía seguro. El resto lo resuelve como una gran mancha de color, dejándolo en parte en manos de sus ayudantes. Para componer ese fondo Zurbarán debió recurrir a una estampa flamenca, lo que hace que más que el de Cádiz,

ese paisaje recuerde el de las ciudades flamencas".

1307. Ibíd., p. 212.

1308. SORIA, Martín S., o.c., p. 24.

1309. En Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 232: "Con respecto a la riqueza cromática, nada tenía que aprender Zurbarán de sus compañeros madrileños. De ellos se separa, en especial de los más dotados, en cuanto a la gama y en cuanto a la forma en que aplica la pintura. Sus colores son más uniformes y apagados, distribuyéndose de forma más compacta. En algunas zonas, sin embargo, adopta una técnica más ligera, menos precisa. Así pinta las borlas del sombrero de don Pedro Girón, resolviendo, por el contrario, los encajes del caballero vuelto de espaldas con el cuidado con que pintó los del Arzobispo Deza. En este sentido se puede decir que los acuchillados de las vestimentas están más dibujados que pintados, tratándolos Zurbarán con el esmero con que pliega los paños de sus versiones de la Sarta Faz".

1310. SORIA, Martín S., o.c., p. 15. Añade: "He may have learned this technique from Ribera, and, undoubtedly, also through his renewed contact with Velázquez, in 1634. Following the precedent set in the two early landscapes of 1630... and somewhat later in the... "Relief of Cadiz", ...Zurbarán, from now on, most frequently placed his figures outdoors in a landscape. This he was forced to give more attention to air and atmosphere. By using a more even illumination he further diminished harsh contrasts of light and shade. As the light became softer, its diffusion mitigated the realism of the faces".

1311. ALCALA-ZAMORA, José, España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639), Barcelona, Planeta, 1975, p. 177. Véase, también, ABREU Y BERTODANO, J. A., Colección de los Tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, etc., Madrid, 1740-1752, "Felipe IV", I, p. 192, 222-224, 499. En Zurbarán, Ministerio de Cultura, o.c., p.

231, se afirma que Zurbarán pudo inspirarse en dos textos: VEGA, Juan de la, La Relación verdadera de los sucesos de la Armada inglesa, que al presente está sobre Cádiz y como se ha apoderado de la Torre del Puntal, y batalla que tuvieron con Don Pedro Girón y Don Lorenzo de Cabrera, castellano de la fortaleza de Cádiz, Barcelona, 1625, y la relación publicada en Cádiz en 1626 por Luis de Gamboa y Eraso.

1312. ALCALA-ZAMORA, J., o.c., p. 224. El 18 de octubre (hay una diferencia de diez días entre el calendario inglés y el gregoriano) sale la "Invencible" nórdica, compuesta de 88 buques ingleses y 24 holandeses, conduciendo 12.000 infantes, 7.000 marinos y varios cientos de gastadores. Sus proyectos consistían en destruir -¿o apoderarse de ella?- la base naval de Cádiz, quemar nuestra escuadra y robar el tesoro de la flota de Indias. (S.e. leg 2039, f. 8,7; Col. Navarrete, VI, 37, 203; PROTHERO, G.W., Historia del mundo en la Edad Moderna, Cambridge, IV, p. 284). En Cádiz contaron ciento treinta barcos enemigos.

1313. Ibíd.

1314. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, Armada Española..., Madrid, Museo Naval, 1972, Tomo IV, p. 70. Cita el verso de Don Rodrigo de Herrera en la comedia La fe no ha menester armas, y venida de los ingleses á Cádiz.

"Escuadras de á diez y doce
de suerte al Puntal apuran,
que apenas de sus cimientos
quedó entera piedra alguna.
Don Francisco Bustamante,
viendo ya sus fuerzas nulas
y las piezas apeadas
y que su gente le culpa,
Por ser la más miliciana,
de que así su muerte anuncia,
rindióse a partido honroso,
sacando las armas suyas."

1315. Ibíd, pp. 70 ss; ALCALA-ZANORA, J., o.c., p 224, "el diez de noviembre, la gran armada angloholandesa, ya vencida, y de regreso, era avistada por las fragatas de reconocimiento de la flota de Nueva España, que pudo burlarla" (Col. Navarrete, VI, 37)

1316. PRIETO Y LLOVERA, Patricio, "La nota naval militar en el Museo del Prado", Revista General de Marina, Tomo 132, 1947, p. 761. En Zurbarán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988,,pp. 231, se dice que"el militar que aparece en el centro debe ser don Lorenzo de Cabrera y los que se sitúan a su izquierda su estado mayor. Detrás del de Girón aparece un caballero de Santiago, ya que lleva un pliego de papel en la mano".

1317. GUINARD, P., o.c., lam. 45; SORIA, M. S., o.c., p. 158.

1318. SERRANO FATIGATI, Enrique, "Un cuadro de Caxés", La Ilustración Española y Americana, 1896, 22 de agosto, p. 103.

1319. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes..., o.c., II, p. 371. (Diez del Valle).

1320. CEAN BERMUDEZ, o.c., I, p. 277. Para comparar su obra con la de su padre ver los frescos de la Sala de las Batallas de El Escorial titulados "Cerro de San Quintín", "Batalla de San Quintín", "Toma de San Quintín", "Toma del Castillo", que le pagaron a él. (ZARCO CUEVAS, Julián, Pintores italianos en San Lorenzo el Real..., Madrid, Inst. Valencia de Don Juan, 1932, p. 91).

1321. ANGULO, D., o.c., p. 191.

1322. SANCHEZ CANTON, F.J., o.c., IV, p. 130.

1323. CATURLA, Maria Luisa, "Cartas de pago...", Archivo Español de Arte, 1960, p. 355.

1324. QUILLIET, Dictionnaire des peintres Espagnols, Paris, Chez l'auteur, 1816, p. 58, nota.

1325. ANGULO, D., o.c., p. 193.

1326. O.c., I, p. 277.

1327. O.c., p. 58.

1328. Historia de la Pintura Española, 2ª Ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 416; CATURLA, M.L., o.c., p. 340: "pintura retrasada sobre su tiempo, mucho más que la de Caxés; el punto de vista perspectívico, indomado; la soldadesca del fondo, teñida de rosados y celestes pasados de moda, recibidos medio siglo antes de los pintores del Escorial, entre los cuales se había contado su padre, Fabrizio".

1329. PRIETO Y LLOVERA, Patricio, o.c., p. 41.

1330. MADRAZO, Pedro de, Catálogo del Prado, o.c., p. 381: Don Fadrique de Toledo "lleva una media armadura de bruñido acero, gregüescos grises recamados, con pomposos lazos, medias de color de lila, banda roja terciada con lujoso fleco de encaje de oro, valona de puntas de Flandes, finos guantes atezados y chambergo pardo claro con plumas blancas y negras. Don Pedro Osorio está descubierto y lleva jubón azul bordado con mangas anchas y acuchilladas, gambeto pardo, gregüescos verdes y zapatos atezados".

1331. PRIETO Y LLOVERA, P., o.c., p. 765.

1332. Carta de D. Gaspar López de Funes, fechada en Madrid el 16 de marzo de 1630. Ms. de la B.N., nº 4396, fol. 74 v.

1333. FERNANDEZ DURO, C., o.c., pp. 108 ss. López de Funes reconoce que hubo muchas bajas por ambas partes. En la Relação doge. succedeo em Portugal... mais Provincias do Occidente desde marco de 1629... 1630, Col. de Jesuitas, t. CLXIX, nº 1, fol. 6 v., de la

Academia de la Historia, se habla de este suceso.

1334. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, o.c., p. 123.

1335. Ibíd., p. 123, cita a Duarte de Alburquerque.

1336. Ibíd., p. 124. Y añade: "Al momento saltó á su bordo el capitán Juan Costillo, con orden de asegurar al palo mesana un calabrote, lo que él hizo, costándole la vida, herido de arcabuz y de arma blanca. Vino en esto otra nave holandesa al bordo de nuestra capitana por el lado opuesto; y como ambas la dominaban desde los castillos, causaron muchas bajas con la mosquetería".

1337. CARGOS..., 1636, o.c., fol. 17,a, recto: "quatro lienços al olio sin molduras en questa la batalla que tuvo D. Antº de oquendo el anno de 1631 con un letrado (?) abajo cada uno de tres renglones en que se declara el succeso = Diolos el dho. D. Antº"; Inventario de Carlos II, I, fol. 163 recto: "Ittem quattro lienzos Iguales de a dos varas y tres quarttas de altto sin marcos todos quattro la vatalla Naval que tubo Don Anttonio de Oquendo en los mares del Brasil Contra Olandeses el año de mill seis ciennttos y treintta y uno tasados en seis doblones".

1338. CATALOGO..., abril, 1896, p. 53. Miden 1,62*2,44 ms.

1339. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, o.c., p. 113.

1340. INVENTARIO DE CARLOS II, II, fol. 562 vuelto: "Ottra de dos varas y ttres quartas de largo y dos varas de alto con una Armada de los subzesos de don Pedro de Ozes en la Ysla de san Martin Con marco negro tasada en ocho Doblones".

1341. AEDO Y GALLART, Diego de, Viaje, sucessos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria..., Madrid, Imp. del Reyno, 1637, p. 57.

1342. Ibíd., pp. 56 y 57.

1343. Ibíd., p. 57.

1344. Campaña de Alsacia por el Duque de Feria. Año 1633, M.s. de la B.N., nº 2364, fol 342 r.

1345. MARRADES, Pedro, El camino del Imperio..., Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 161.

1346. Los puntos mas esenciales de la jornada del Duque de Feria sobre los dos socorros de Constanza, Brisac..., M.s. de la B.N., nº 2364, fol. 367 r. Esta relatado por un testigo del hecho.

1347. GUALDO PRIORATO, Galeazzo, Historia delle guerre di Ferninando II..., Venetia, Presso i Bertani, 1640, p. 217.

1348. Ibíd.

1349. Campaña de Alsacia..., o.c., fols. 342 v. y 367 r. Priorato dice que se retiró la infantería protegida por la caballería con buen orden, no por efecto de la salida, sino por decisión de Horn, después de entrevistarse con el Duque de Weimar en su cuartel general de "Guttliben", debido al peligro de que le cortaran las comunicaciones.

1350. MADRAZO, Pedro de, Catálogo descriptivo ó histórico del museo del Prado. Parte primera, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1872, p. 371.

1351. Ibíd., p. 370.

1352. Parece estar rodeada de agua por todo el perímetro a nuestra vista. En relación a una estampa de Constanza del siglo XVI, en donde se ve el Rhin a la derecha y al frente, desembocando en el lago, Constanza está solo rodeada por el agua hacia la parte del Rhin y del lago. Antes de desembocar en el lago el Rhin hay un puente de madera que conduce a una villa con el

nombre de "Pettershusert". A la derecha se ve la parte de atrás de la catedral , con sus dos chapiteles y a su derecha otro chapitel de una iglesia. De frente y en el centro, un puentecillo de barcas.

1353. CAMPAÑA de Alsacia por el Duque de Feria, en el M.S., nº 2364 de la B.N., fol. 343 r.

1354. CAMPAÑA de Alsacia por el Duque de Feria, en el Ms. nº 2364 de la B.N., fol. 343 r.; JORNADA del Duque de Feria a la Alsacia, en el Ms. nº 2364 de la B.N., fol. 367 v.

1355. Ibíd. fol. 343 v.

1356. JORNADA del Duque de Feria a la Alsacia, o.c., fol. 367 v.

1357. Ibíd.

1358. CAMPAÑA, o.c., fol. 344 r. La ciudades son Waldshut, Lanfenburg y Sackingen: "llegando a Zaquinguen poco distante de Valzut, que es la primer, aviendo escogido quatro mil infantes, dos mil de cada uno de los exercitos Cesareo, y Regio, se fueron el, y el Conde Adninghen atacar Valzut, la qual con las otras dos ciudades que seguian se rindieron y en muy poco tiempo".

1359. M.s. nº 2364 de la B. N., o.c. En uno de los documentos se dice que murieron todos los hombres (400). En otro se habla de 800. Es posible que habiendo escapado algunos (400?), cayeran luego en la emboscada que, también, narra el segundo de los documentos citados.

1360. Los puntos mas esenciales..., o.c., fol. 377 r.

1361. JORNADA, o.c., fol. 371 v. Y 372 r. La CAMPAÑA, o.c., fol. 344 r., da estas noticias como enviadas por carta del gobernador de Brisach "Suamburg", retirándose el enemigo por una parte a Colmar y por otra parte a Freiburg. Las fuerzas consistían en: "200 dragones y 400 cruzados (?), porque se tuvo aviso que los enemigos que estaban sobre Breisache a la parte de Fray Burgo adelantavan 500 cavos. para reconocernos y ansi los nuestros dieron con ellos y lo rcmpieron con perdida de mas de ducientos nuestros y una buena cantidad de prisioneros con sus cavallos".

1362. CAMPAÑA..., o.c., fol. 344 v.; Matías de NOVOA en su Historia de Felipe IV, C.D.I.H.E., T. LXI, p. 265; AEDO, o.c., p. 57; ESSEN, A. van der, Le Cardinal Infant..., t. I., p. 185.

1363. ESTEBANILLO GONZALEZ, o.c., p. 815; MARTINEZ CAMPOS, C., o.c., p. 104: Este mismo ejército se va a unir con el del Cardenal-Infante, que viniendo de Italia y unido a las fuerzas del Emperador, vencerá en 1634 en Nördlingen a suecos y bátavos.

1364. "LA CAMPAÑA...", o.c., fol. 344 r.

1365. Ibíd.

1366. AEDO Y GALLART, Diego de, Viaje del Infante Cardenal Don Fernando de Austria, Amberes, Casa de Ivan Cnbbart, 1635, en RULL, Enrique, Calderón y Nordlingen, Madrid, C.S.I.C., 1981, p. 165.

1367. Ibíd., p. 167.

1368. Ibíd., p. 171.

1369. Ibíd.; ALMIRANTE, J., o.c., p. 125, habla tan sólo de 12.000 muertos entre los protestantes y CLONARD, Conde de, o.c., p. 335 de 8.000 muertos y 4.000 prisioneros, por 2.000 de los católicos.

1370. NOVOA, M., Historia de Felipe IV..., o.c., t. LXXVII, p. 62.

1371. Ibíd., p. 65.

1372. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, o.c., pp. 129 ss.

1373. INVENTARIO DE CARLOS II, II, fols. 552 recto: "Ottra de ttres varas de largo y dos de altto con una marina de los subcesos de don lope con marco negro tasada en zinco Doblonos. Una Marina del mismo tamaño y calidades de los subzesos de Don Lope en Jaraguay tassada en cinco doblones"; y 565 recto: "Ottra de ttres varas de largo y dos de alto con una Battalla naval de Once Navios por d. Lope de Ozes con marco negro tasada en quattro doblones. Ottra Battalla de mar del mismo tamano y calidades y numero de Navios de Don Lope de Ozes tasada en quatro doblones. Ottra Pinttura del mismo tamano y calidades de ottra Battalla naval de d. Lope de Ozes tasada en quatro doblones".

1374. O.c., p. 130.

1375. FERNANDEZ DURO, C., o.c., p. 169; ALMIRANTE, J., o.c., p. 146.

1376. Ibíd., p. 530.

1377. Ibíd., p. 531.

1378. Ibíd., p. 532.

1379. NOVOA, Matías, Historia de Felipe IV, Rey de España, en "Colección de documentos inéditos para la historia de España", t. LXXVII, p. 512.

1380. Ibíd., p. 513.

1381. Ibíd., p. 515.

1382. Ibíd., p. 519.

1383. Ibíd., p. 520.
1384. Ibíd., p. 540.
1385. Ibíd., p. 541.
1386. NOVOA, M., Historia de Felipe IV..., o.c., t. LXVII, p. 615.
1387. Ibíd., p. 616.
1388. NOVOA, M., Historia de Felipe IV..., o.c., t. LXXX, p. 100.
1389. Ibíd., p. 101.
1390. NOVOA, M., o.c. en CDIHE, t. LXXX, p. 497.
1391. Ibíd., p. 498.
1392. Ibíd.
1393. DIAZ PADRON, Matías, Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela flamenca. Siglo XVII, Madrid, Museo del Prado, 1975, t. I, p. 358.
1394. PRIETO Y LLOVERA, Patricio, Los sitios de Lérida, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1945, p. 27.
1395. Relación del socorro de Lérida, por Baltasar Gracián. Legajo 2.377 de la B. N., fol. 200; en PRIETO Y LLOVERA, P., o.c., pp. 68 ss.
1396. Ibíd.
1397. Ibíd. Hay un grabado de Hermand Pannells donde se detalla toda la acción (M.S. nº 2377 de la B. N.).
1398. Ibíd.

1399. Ibíd., p.71. En Cartas de algunos P.P..., o.c., p. 431, se dice: "Peleóse después dentro de la línea cinco horas de poder a poder; fue roto el Conde de Harcourt retirándose con fuga y desorden con pérdida de mucha gente..."

1400. LOPEZ NAVIO, J., La gran colección de pinturas del marqués de Leganés, "Analec'ta Calanctiana", 1962, nº 1246 y 1247.

1401. DIAZ PADRON, Matías, en EL ARTE EN LA EPOCA DE CALDERON, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1981, p. 96.

1402. Ibíd.

1403. DIAZ PADRON, M., o.c., p. 95.

1404. DIAZ PADRON, Matías, Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela flamenca. Siglo XVII. Texto., Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975, p. 359.

1405. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe IV, Rey de España, o.c., t. LXXXVI, p. 272.

1406. LLADONOSA I PUJOL, Josep, Història de la vila d'Alquaire i de seu Monestir Santjoanist, Alquaire, 1981, p. 186.

1407. LLADONOSA I PUJOL, Josep, Història de la vila d'Alquaire i de seu Monestir Santjoanist, Alquaire, 1981, p. 81, reproduce el plano de Alquaire de 1640, que seguramente habrá servido al autor para realizar este cuadro.

1408. DIAZ PADRON, M., Pedro Pablo Rubens..., o.c., p. 143.

1409. Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 hasta 1653, siendo General del ejército de S.M.C. el conde de Fuensaldaña, Col. de Doc. Inéditos para la

Historia de España, t. LXXV, pp. 549 ss.

1410. Sucesos de españa año de 1648 hasta el de 1653, en Ms. de la B.N., nº 6949. Dicho manuscrito de la época relaciona al final todas las acciones que tuvieron lugar durante estos años. El cuadro está fechado en 1650 y el conde de Fuensaldaña estaba a las órdenes del archiduque Leopoldo, que toma el mando en 1648. No hay otra referencia a Lille en los años de 1648 a 1650.

1411. Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 hasta 1653..., o.c., pp. 552 ss.

1412. Sucesos de españa año de 1648 hasta el de 1653, en Ms. de la B.N., nº 6949, fol. 21 v. Al final resume y data los principales acontecimientos y da estas fechas.

1413. Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. I. Escuela Flamenca..., o.c., p. 357.

1414. Ibíd.

1415. Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 a 1653..., o.c., p. 553.

1416. Sucesos de españa año de 1648 hasta el de 1653, en Ms. de la B.N., nº 6949. Al final del manuscrito se dan las fechas.

1417. DIAZ PADRON, M., o.c., p. 356.

1418. Citado por FERNANDEZ DURO, C., Armada española..., o.c., p. 404.

1419. Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 hasta 1653..., o.c., p. 566.

1420. Ibíd., p. 567. Y añade: "cuanto esta plaza era más fuerte, era más difícil su empresa, si le metían los enemigos gente, porque aunque tenía 1.200 hombres,

eran pocos para tantas fortificaciones; y así, convino mucho el disponerlo con secreto, como se hizo, de suerte que no sólo los enemigos, pero ni los amigos, siendo la plaza de armas del ejército los ataques de la villa, sin que al llegar a estar sobre ella supiese una tropa de la marcha de la otra, llegando a tomar los puestos a un tiempo por diferentes partes".

1421. Ibíd.

1422. PONZ, o.c., t. X, c. V, p. 145.

1423. Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 hasta 1653..., o.c., p. 572.

1424. Ibíd., pp. 572 ss.

1425. Ibíd.

1426. Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. I. Escuela flamenca. Siglo XVII, o.c., p. 356.

1427. O.c., p. 637.

1428. MARTINEZ CAMPOS, C., o.c., pp. 171 ss.; ALMIRANTE, J., o.c., p. 260; DIAZ PLAJA, Fernando, La historia de España en sus documentos. El siglo XVII, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 331 ss.: El conde de Fuensaldaña que asistió a la batalla informa al rey de que sólo se salvaron de infantería 3.000 hombres de 5.500 con que contaba España, y 2.000 de los 3.000 del duque de Lorena.

1429. Colección Banco Hispano Americano, Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, 1991, p. 56.

1430. MELO, Francisco Manuel de, Política militar en avisos de generales..., Madrid, Atlas, 1944, p. 169.

1431. COLLADO, Luis, Plática manual de artillería..., Milan, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fols. 53 v., 95 y 96.

1432. Ibíd. En el fol. 96 r. añade "Que en las provincias frías sera siempre en aquella parte contra la qual el viento cierço sopla y hiere las murallas, porque a causa de la frialdad de aquel viento y del penetrante yelo de el Invierno, padescen los edificios todos detrimento grandissimo... y en aquellos donde por ser estrechos los terraplenes, no gozan comodidad y aparecho de hazer retiradas, ni otros convenientes reparos los sitiados".

1433. Ibíd., fol. 95 v.

1434. Ibíd., fol. 53 v. Correponde al empleo en masa, uno de los actuales principios fundamentales de la artillería.

1435. Ibíd.

1436. MELO, F. M., o.c., p. 168.

1437. MELO, F. M., o.c., p. 169.

1438. VALDES, Francisco de, Espejo y disciplina militar, Madrid, Atlas, 1944, p. 36.

1439. QUATREFAGES, R., o.c., p. 234.

1440. VALDES, F., o.c., p. 37.

1441. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 235 ss.; VALDES, F., o.c., p. 37.

1442. VALDES, F., o.c., p. 49.

1443. ALBI, J., o.c., p. 17; WAGNER, E., o.c., p. 36.

1444. O.c., p. 132 ss.

1445. Ibíd., p. 134.

1446. Ibíd.

1447. Ibíd., p. 135.

1448. ALMIRANTE, José, Diccionario Militar, Madrid, Imp. del Depósito, de la Guerra, 1869, p. 792.

1449. QUATREFAGES, René, Los tercios, Madrid, Servicio de Publicaciones del E.M.E., 1983, pp. 8 ss.

1450. QUATREFAGES, René, Los tercios, Madrid, servicio de Publicaciones del E.M.E., 1983, p. 154; PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el Camino español. 1567-1659, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 126, donde cita la carta del marqués de Hinojosa a Don Juan de Vivas, de 1615 (Ms. de la Biblioteca Nacional nº 1031/54)

1451. Ibíd., p. 127. Ver también WAGNER, Eduard, European weapons and warfare 1618-1648, London, Octopus Books, 1979, p. 282.

1452. Ibíd.

1453. Ibíd., p. 154.

1454. Ibíd. p. 157: como, por ejemplo, la plaza de Amberes que para 1000 hombres durante seis meses tenía:

"-Arenque ahumado: 1/4 de libra por hombre.

-Arroz: 1/4 de libra por hombre.

-Queso: 1/4 libra por hombre.

-Arveja: 500 bierteles, a 120 libras el biertel.

-Tocino salado: 4 onzas por día, o sea 20.500 libras.

-Carne: Aunque muy necesaria, no era posible conservarla. Por lo tanto había que sacrificar el ganado cuando fuese necesaria su carne.

-Trigo: 4.000 bierteles a razón de 110 libras de pan cocido por biertel, para dos libras de pan cocido por día y hombre.

-Vino: Una pinta por hombre, es decir, a razón de 200 pintas por aïme, 5 aïmes por

día, que hacen un total de 500 aimes.

-Cerveza: Cada mes, 10 braseras, teniendo en cuenta que cada brasería tenía 50 toneles.

-Manteca: 40 toneles.

-Aceite de oliva: 50 aimes.

-Sal: 400 sacos, a 2 bierteles por sacos"

Véase también WAGNER, Eduard, European weapons and warfare. 1618-1648, London, Octopus Books, 1979, p. 282.

1455. Los Tercios españoles en Lepanto, Madrid, Servicio Histórico Militar, (s.a.), se cita este ejemplo, de utensilio:

"717 botas de griego para vino

1800 botas de lágrima para vino

70 pintas y medias pintas para medir el vino

10 y medio tumbanos para medir el trigo

250 barriles de agua

125 bulloles

125 embudos

73 tinajas

80 sacos

29 romanas para pesar las raciones

9 tarros para medir el aceite

314 calderas de alambre, hondas y

espumarolas con sus cucharas".

1456. WAGNER, E., o.c., p. 282. QUATREFAGES, R., o.c., p. 479, da una relación de víveres y sus precios (Ms. de la B.N. de París, nº 161/25).

1457. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa Calpe, 1975, t. II, p. 187.

1458. DEFOURNEAUX, Marcellin, La España del siglo de Oro, Barcelona, Argos Vergara, 1983, p. 148. WAGNER, E., o.c., p. 282.

1459. QUATREFAGES, R., o.c., p. 162.

1460. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Barcelona, Noguer, 1976, t. III, p. 835.
1461. Ibíd., p. 817 ss. DEFOURNEAUX, M., o.c., p. 148.
1462. WAGNER, E., o.c., pp. 281 ss.
1463. CERVANTES, Miguel de, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, p. 267: "y el atambor era uno que había sido corchete, y gran chocarrero, como lo suelen ser todos los atambores...".
1464. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 789: "lo dejamos con sólo la bandera, cajas, alférez y sargento...".
1465. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 831: "por causa de destertarme las cajas y trompetas de guerra...".
1466. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 276 y 302; DIAZ-PLAJA, F., o.c., pp. 26 ss.; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 899: "el caballo que llevaba, animado de las trompetas y cajas...".
1467. QUATREFAGES, R., o.c., p. 273.
1468. Ibíd., p. 274; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 733: "como su álferez, metía la guardia, llevando yo su bandera con más gravedad que Perico en la horca... Persuadíme que todos los que quitaban el sombrero a la real insignia me los quitaban a mí, por lo cual hacía más piernas que un presumido de valiente, y me ponía más hueco que un pavó indiano...".
1469. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 862: "mostráronme la gran suma de sus rendidos estandartes...".

1470. QUATREFAES, R., o.c., p. 159; PARKER, G., o.c., p. 207 (nota 16): había del mismo modelo dos tallas, compuesto de gabán, calzones, chaqueta, camisa, ropa interior y medias.

1471. PUDDU, Raffaele, El soldado gentilhomme, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 220, nota 107, citando a Martín de Eguiluz.

1472. LUNA, H. de, La segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 139: "En una pluma que cosida en el sombrero llevaba, sospeché ser soldado"; CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. 139: "con colores y plumas y licenciosas galas de soldados" y t. II, p. 10: "con licenciosas galas de soldado señalado y lizado, ya unas veces pintado de diversos colores, y ya otras con los extremos dellas, plumas, guarniciones y bandas, y ya con más cadenas, cintillos y botones que muestra una fachada de platero".

1473. DEFOURNEAUX, M., o.c., p. 197; CERVANTES, Miguel, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t.I, p. 240: "Estaba yo entonces bizarrísimo, con... el sombrero con plumas y cintillos, el vestido de colores, a fuer de soldado, y tan gallardo a los ojos de mi locura...".

1474. WAGNER, E., o.c., p. 248.

1475. PUDDU, R., o.c., p. 191.

1476. DELEITO Y PIÑUELA, José, Declinar de la monarquía española, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. 178 ss. Calderón en El astrólogo fingido, describe así a un soldado que viene de Flandes:

"Cabos blancos sin cuidado
valona y vueltas muy grandes
con muchas puntas de Flandes;
en fin muy a lo soldado".

1477. LUJAN DE SAYAVEDRA, Mateo, La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 744.

1478. LUJAN DE SAYAVEDRA, Mateo, La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1973, t. I, p. 753: "que ella de su natural era amiga del aseo y galas curiosas, y señaladamente de vestido a la española".

1479. WAGNER, E., o.c., p. 248; CERVANTES, Miguel, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t.I, p. 244: "las cadenas, cintillos, joyas y brincos..".

1480. La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977, t. II, p. 543: "Encontróme un soldadillo leonés... Traía un alpargate y calza de lienzo, un gregüesco de sarga, o, por mejor decir, arjado de puro roto y descosido; una ropilla fraileña, que, de puro manida, parecía de papel estraza; un sombrero tan alicaído como pollo mojado; una capa española, aunque, según era vieja y mala...; un cuello más lacio que hoja de rábano..."; LUNA, H. de, La segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 139.

1481. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Barcelona, Noguer, 1976, t. III. p. 938; WAGNER, E., o.c., p. 248.

1482. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 957: "se alborotó de tal manera la guardia que estaba en ella, por verme en traje polaco"; WAGNER, E., o.c., pp. 44 ss., muestra una serie de soldados polacos con sorprendentes indumentarias.

1483. BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 16.

1484. Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, t. II, p. 198.

1485. A principios del siglo XVI había calzas enteras, de una sola pieza y muy ajustadas, calzas-bragas y calzas compuestas de dos piezas: las medias calzas y los muslos, que dejaban ver la tela del forro. A mediados de siglo se empleaban las calzas de aguja menos rígidas. Debajo de la pieza de armadura se llevaba la martingala, que hacía las veces de calzas. También estaban los folladillos, calzones antiguos, muy huecos y arrugados, a la manera de fuelles. CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Aventuras del bachiller Trapaza..., en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 439, nos da una descripción de estas prendas ya desusadas en 1637, que es cuando se publica la obra: "cuanto vituperó el antiguo traje, haciendo gran donaire de los folladillos antiguos y martingala".

1486. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 938: "en castigo de ser arrendajo francés y vestirse de dominguillo, con porpuén estrecho y con gregüescos con bragueta encintada".

1487. BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto de Diego Velázquez, 1962, p. 16; Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, t. II, p. 198: "Descalcéme los valones, porque el agua se había de colar por las faldriqueras...".

1488. BERNIS, C., o.c., p. 16: Las ropas en tiempos de Carlos V, eran de dos tipos: Los sobretodos con mangas, abiertos por delante, forrados de piel, como la zamarra o el tudesco y los de tipo capa, entre los que se pueden mencionar el capuz, tabardo, berniz o capote.

1489. Diccionario de Autoridades.

1490. LUNA, H. de, La segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 139.

1491. LUJAN DE SAYAVEDRA, Mateo, La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 744.

1492. ALCALA YAÑEZ Y RIBERA, Jerónimo, El donado hablador Alonso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t.II, p. 157: "Nunca había dejado mi media sotanilla, ferreruelo largo y cuello bajo, hábito decente, más propio de estudiante que de soldado".

1493. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t.II, p. 185: "rebolviéndome al brazo un capotillo de dos haldas...".

1494. CASARES, Julio, Diccionario ideológico de la lengua española, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, p. 780.

1495. LUJAN DE SAYAVEDRA, Mateo, La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. I, p. 862.

1496. ALCALA YAÑEZ Y RIBERA, Jerónimo, El donado hablador Alonso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t.II, p. 157: "Nunca había dejado mi media sotanilla, ferreruelo largo y cuello bajo, hábito decente, más propio de estudiante que de soldado".

1497. Aventuras del Bachiller Trapaza, en "Novela picaresca", o.c., p. 340, nota 20.

1498. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa Calpe, 1975, t. II, p. 19.

1499. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. II, p. 18.

1500. Ibíd., p. 17.

1501. BERNIS, C., o.c., p. 17; La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977, t. II, p. 543; LUNA, H. de, Segunda parte del Lazarillo, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1974, p. 140.

1502. RUIZ MARTIN, Angel, Evolución de las divisas del Ejército español, Madrid, (Manuscrito), 1982, p. 4.

1503. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. II, p. 18; En esta obra que publica entre 1599 y 1604 dice: "Algunos mancebillos de ligas y bigotes venían a lo pulido...".

1504. Ibíd., t. III, p. 16: "...piensan que engomándose el bigote...".

1505. ALCALA YAÑEZ Y RIBERA, Jerónimo, El donado hablador Alonso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. II, p. 271, en esta obra publicada entre 1624-26 se dice: "...y esas melenas y guedejas que vuesa merced ve usar a los galancetes.."; todavía en 1641 se debían de usar, cuando publica VELEZ DE GUEVARA, Luis, El diablo Cojuelo, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 178: "¿Quién es aquel de tan hermosa cara y tan alentadas guedejas... vestido de soldado..".

1506. ALEMAN, Mateo, o.c., p. 116: "LLevaba un calzón de terciopelo morado, acuchillado, largo en escaramuza y forrado en tela de plata. El jubón de tela de oro, colete de ante, con un bravato pasamano milanés casi de tres dedos en ancho. El sombrero muy galán, bordado y bien aderezado de plumas, un trencillo de piezas de oro esmaltadas de negro, y en el cuerpo llevaba en el portamanteo un capote, a lo que me pareció de raja o paño morado, su pasamano de oro a la redonda, como el del colete y calzones."

1507. ALEMAN, Mateo, o.c., t. II, p. 113: "El mozo deshizo su lío, sacó dél un herreruelo, calzones, ropilla, dos camisas y unas medias de seda...".

1508. BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona, Montaner y Simón, 1967, (Siglo XVII), lám. 566.

1509. CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, Aventuras del bachiller Trapaza..., en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 340, nos da una descripción de la indumentaria militar de 1637, que es cuando se publica la obra: "con un vestido de color, colete de ante, sombrero valón, ..., valona caída; todo a lo soldado".

1510. Ibíd.

1511. Ibíd., p. 494: "los que inventaron en cimentar los mostachos con cabellos de las mejillas, los que subieron las ligas a las rodillas, ajustaron las mangas, acortaron las faldillas de las ropillas".

1512. WAGNER, E., o.c., p. 248.

1513. BERUETE, A. de, Velázquez, Paris, Librairie Renouard, 1898, p. 73.

1514. GUE TRAPIER, o.c., p. 221; El Marqués de Lozoya, o.c., p. 23, puntualiza "traje pardo, bordado de oro".

1515. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. II, p. 17. Es obra publicada en 1626.

1516. Catálogo del Prado, o.c., pp. 379 ss.

1517. Ibíd.

1518. Ibíd., p. 179, citando un aviso de 1644. Comparar con retrato de Fraga en Justi, C., o.c., p. 456.

1519. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 938: "en castigo de ser arrendajo francés y vestirse de dominguillo, con porpuén estrecho y con gregüescos con bragueta encintada". Es obra publicada en 1646.

1520. BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona, Montaner y Simón, 1967, (Siglo XVII), lám. 554.

1521. Ibíd., p. 286.

1522. FUNCKEN, Liliane et Fred, Les costumes et les armes des soldats de tous les temps, Tournai, Casterman, 1966, t. 1, p. 126: "Les Anglais l'avaint bleue, les Hollandais orange, les Espagnols rouge; en France elle était blanche ou noire selon les partis."

1523. Ibíd., lám. 576.

1524. Ibíd., lám. 576.

1525. Ibíd., lám. 565; Histoire de costume en France, o.c., p. 36, puntualiza que la parte de la bota que antes cubría la rodilla se llamaba genouillères. Otras prendas de moda en los años 50 eran los canons, que "sont ornement de lingue et dentelle placés au-dessus des bottes" o el jabot, la parte de la "chemise bouillonnant qui sort du pourpoint". También el "col du pourpoint se portait rabattu et s'appelait rabat. Il fut muni d'abord de cordons garnis de glands, puis de cravates ou de dentelles".

1526. Ibíd., láms. 569 y 578; Histoire de la costume en France, o.c., p. 37. Es el momento que reina las grandes pelucas, con sombreros de bordes largos o estrechos decorados con plumas. Abundan las cintas y encajes en puños, canons, costuras del rhingrave, del jubón o de los nudos de los zapatos. La espada, cuyo uso se había abandonado, vuelve a aparecer y se lleva colgando de un tahalí. Por encima se ciñe un écharpe. Se viste también la casaca, que sólo lleva como

ornamentación una charretera (épaulette) de cintas sobre el hombro derecho y que se va a convertir en el uniforme de los soldados de Luis XIV, primero, y luego, de toda Europa.

1527. Ibíd., pp. 261 ss.

1528. Histoire du costume en France, París, Hachette, 1924, p. 39; KANNIK, Preben, Uniformes militares en color de todo el mundo, Madrid, San Martín, 1969, p. 146.

1529. DELEITO Y PIÑUELA, J., o.c., p. 180: Consistía en:

"Una camisa de lienzo Brabante
Un jubón de lo mismo
Una hungarina de paño pardo cotorceno
Unos calzones de lo mismo
Unas medias de paño con pies de lo mismo
Un par de zapatos de cordobán
Coletto de badana
Sombrero de color
Pañuelo para valona
Espada y tahalí".

1530. SANTOS, Francisco, Periquillo el de las Gallineras, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. II, p. 981: "con un coletto muy limpio; un monte de plumas en el sombrero, ceñida una banda con grandes puntas, ...". Esta obra se publica en 1688.

1531. Ibíd., pp. 40 ss., la indumentaria francesa de finales de siglo se hace muy austera. Los botones reemplazan a las cintas. Sólo quedan bordados o encajes en puños y corbatas. El rhingrave es sustituido por la culotte. Los sombreros que se decoran con plumas, presentan amplios bordes, recogidos sobre tres lados. La peluca se empolva y los rostros aparecen completamente rasurados; BOUCHER, F., o.c., lám. 570.

1532. BOUCHER, F., o.c., láms. 581-583.

1533. Ibíd., p. 286.

1534. Historia Universal de los Ejércitos, Barcelona, Hispano Europea, t. II, p. 167; WAGNER, E., o.c., pp. 170 ss.

1535. PARRILA HERMIDA, Miguel, Un documento sobre nuestros hospitales de campaña en Flandes en el siglo XVI, en "Revista de Historia militar", nº 25, p. 179: Dice textualmente "otros lugares piadosos de nuestras ciudades... y otros campamentos próximos, en el lugar que se crea más conveniente para recibir, recoger y tratar los mencionados enfermos. Y que deis órdenes a los víveres, vinos y otras provisiones de requisa, así como de carros y caballos para transportar dichos enfermos, a donde sea necesario. Y además darles toda útil asistencia y cuidado que su necesidad precise y podáis. Todo a precios razonables..."; VILLALOBOS Y BENAVIDES, Diego de, Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos desde el año de 1594 al de 1598, Madrid, 1612, p. 374, decía "Que para los heridos, que eran muchos, darían barcas y carros, los que fueran menester"

1536. QUATREFAGES, R., o.c., p. 162 ss., y anexo nº III, pp. 488 ss.: Una relación de material sanitario de la época rezaba así:

"Frazadas
Gergones de angeo
Huevos en barriles embueltos con sal
Estopa
Hilos, sábanas y telas de lino para heridos
Tiendas de campaña equipadas
Farmacia ("drogas, jarabes, azúcar, miel y todas las otras cosas") 1 Furgón
2 docenas de platos de estaño 2 marmitas grandes de cobre estañado. 2 vacías de barbero 2 calentadores y brochas
2 cántaros de estaño".

1537. PUDDU, R., o.c., p. 185.

1538. QUATREFAGES, R., o.c., p. 158; WAGNER, E., o.c., pp. 215 ss., ilustra varios ejemplos de cuarteles de la guerra de los Treinta Años.

1539. PARKER, G., o.c., pp. 127 y 129; DELEITO, J., o.c., pp. 210 ss., trata del tributo llamado "carga de aposento" y de las ejecutorias que se podían comprar para liberarse de la obligación de aposentar y de todos los inconvenientes derivados de ello; DIAZ-PLAJA, F., El ejército imperial, Barcelona, Argos, 1951, p. 28, cita la forma de alojarse en Lombardía, que era común en tiempos de Carlos V.

1540. WAGNER, E., o.c., pp. 227 ss., muestra varios tipos de tiendas del siglo XVII; para el siglo XVI es insuperable la fidelidad con que se representan en los tapices de la "Conquista de Túnez", que se conservan en El Escorial, la Real Armería y los Reales Alcázares de Sevilla (SANCHEZ CANTON, F. J., Los tapices del Rey N. S., p. 95 ss.).

1541. Ibíd., p. 229.

1542. QUATREFAGES, R., o.c., p. 166; COVARRUBIAS, Sebastián, Tesoro de la lengua castellana o española, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 311, define la palabra bagaje como "todo aquello que es necesario para el servicio del ejército, así las ropas, como las vituallas, armas escusadas y máquinas".

1543. PARKER, G., o.c., 135. En 1620, 11.000 españoles utilizaron 673 mulas y en 1573 Lope de Acuña con 25 compañías llevaba 140 carretas.

1544. COVARRUBIAS, S., o.c., p. 311. Véanse diferentes modelos en WAGNER, E., o.c., pp. 176 ss.

1545. Ibíd., p. 310.

1546. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 484 ss.; Estebanillo habla de carrozas en el t. II, p. 170, "metime en la carroza que iba a Florencia adonde nos hallamos mezcla

de todas yerbas, así de oficios como de naciones."

1547. Historia universal de los Ejércitos, o.c., t. II, p. 259.

1548. WAGNER, E., o.c., p. 172.

1549. ENRIQUEZ GOMEZ, Antonio, Vida de don Gregorio Guadaña, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. II, p. 764: "que más trabajo tendría el castillo de Milán si a escala vista le hubiéades vos de asaltar."

1550. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. II, p. 316: "otro soldado, y tan bisoño que jamás había tomado espada en la mano si no era para alistarse en aquella ocasión, adonde iban a fortificar un presidio...". El presidio era la ciudad o fortaleza que se podía guarnecer con soldados.

1551. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 832: "Bruselas... Vi sus altivos muros, puertas y torreones...".

1552. MARVA Y MAYER, José, Estudio histórico de los medios de ataque y defensa, Madrid, Imp. "El trabajo", 1903, pp. 220 ss.; Historia universal de los Ejércitos, o.c., pp. 225 ss.

1553. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. II, p. 240: "tan bien armados y apercebidos de broqueles, espadas y alabardas como si fueran a conquistar alguna fortaleza."

1554. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. II, p. 199: "Esta Malinas..., circundada de murallas fortísimas, profundos fosos alimentados del caudaloso

Dilia..."; SANTOS, Francisco, Periquillo en de las gallineras, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. II, p. 1003: "por entre aquellas murallas y contramurallas, fosos y contrafosos...". La contramuralla se llamaba también falsabraga.

1555. La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977, t. I, p. 230: "porque estaba atacada hasta la gola".

1556. WAGNER, E., o.c., p. 172.

1557. Ibíd., p. 197.

1558. Ibíd., pp. 207 ss.

1559. LE BLOND, Elementos de fortificación, Madrid, Imp. Joaquín Ibarra, 1776, p. 5.

1560. ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, t. I, p. 237: "teniendo en su guardia y defensa los dos adarves de dientes y labios que le estorban la libertad de hablar...".

1561. WAGNER, E., o.c., p. 198.

1562. Ibíd., p. 203.

1563. Ibíd., p. 197; ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, t. I, p. 118: "por eso al baluarte le llaman caballero, por que ha de estar siempre firme e inmutable a la fuerza de los contrarios y al ímpetu de la artillería,...".

1564. LE BLOND, o.c., p. 7.

1565. WAGNER, E., o.c., p. 207.

1566. Ibíd., p. 200.

1567. ROJAS, Cristóbal de, Teórica y práctica de fortificación conforme a las medidas y defensas de esto tiempos, Madrid, Imp. Luis Sánchez, 1598.

1568. BARADO, Francisco, Museo militar. Historia del ejército español, Barcelona, Manuel Soler, (s.a.), t. III, p. 611; Historia universal de ls Ejércitos, o.c., p. 230; L'Encyclopédie de Diderot et D'Alambert, Barcelona, Sirven Grafic, 1989, planche 2, fig. 5.

1569. VAUBAN, Marechal de, Memoire pour servir d'instruction dans la conduite des sièges et dans la défense des places, Leide, Imp. Jean et Herman Verbeeck, 1740.

1570. BARADO, F., o.c., p. 615.

1571. WAGNER, E., o.c., pp. 218 ss.

1572. Ibíd., p. 192.

1573. Ibíd.

1574. Ibíd., pp. 226 ss.

1575. Ibíd., p. 222.

1576. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 945: "le dijo al alcalde que supuesto que no había piezas con que abrir brecha para dar el asalto, que sería forzoso que le diese media docena de barriles de pólvora, para hacerle mina al castillo y volarle un lienzo."

1577. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 943: "para abrir un cordón que cogiese todo el contorno de la plaza para que el castillo quedase sitiado.", y p. 942: "y que no sabrían los soldados, por ser bisoños, hacer circunvalación ni abrir ramal de trinchea...".

1578. RODRIGUEZ VILLA, Antonio, Ambrosio Spínola..., Madrid, Real Academia de la Historia, 1893, p. 60; UFANO, Diego, "Tratado de Artillería...", Bruselas, Juan Momarte, 1613, pp. 120 ss., cuenta que para construir las fajinas y cestones se utilizaba al personal libre, además de los gastadores, organizándose en cuadrillas, unas para hacerlas y otros para que las acarreasen; "Historia universal de los Ejércitos", o.c., pp. 177 ss.

1579. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 946: "y que si abría cordón o trinchea en al plaza...".

1580. FERNANDEZ MEDRANO, Sebastián, Arquitectura militar, Bruselas, 1687; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 56.

1581. NOVOA, M., o.c., p. 269: El conde de Bouquoui avistó la plaza el 10 de octubre, "reconocida y hallola situada en campaña rasa la mayor parte de ella, rodeada de pantanos y marrazos, fortificada con siete caballeros reales bien artillados, que enseñoreaban y descubrían la campaña teniéndola a caballero... había, sin embargo de todos estos impedimentos reconocidos y observados, un puesto eminente 700 pasos de la villa, donde la gente podía estar cubierta y acometer el sitio..., dio principio al sitio y fuese arrimando a la tierra por aquella parte que era superior y segura de los pantanos, con dos valles delante aptos para cubrirse de los tiros de la villa; abrieron las trincheras con que un día al amanecer llegaron a trescientos pasos del foso; levantaron reductos y otras máquinas capaces de alojar dos mil soldados; los de la villa afligían y fatigaban la obra con artillería y mosquetería hasta que el conde les plantó dos baterías, una de tres y otra de cuatro cañones con que batía las defensas; y como sagaz y prudente de noche trabajaba en las trincheras y de día se fortificaba, previniendo las salidas del enemigo...".

1582. Catalogue de la Peinture Ancienne, Bruselas, Museo de Bellas Artes, 1957, p. 116.

1583. ALMIRANTE, J., o.c., p. 256.

1584. LECHUGA, Cristóbal, Discurso del Capitán... en que trata de la Artillería... con un tratado de fortificación", Milán, Marco Tulio Malatesta, 1611, p. 182.

1585. WAGNER, E., o.c., pp. 222 y 242; COLLADO, Luis, Plática manual de Artillería, Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fols. 56 ss.

1586. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 434 y 987; LECHUGA, C., o.c., p. 206.

1587. WAGNER, E., o.c., p. 222.

1588. O.c., p. 561; LECHUGA, C., o.c., p. 209.

1589. Dibujos de guerra..., o.c., fol. 6. Se puede consultar, también, a nuestros tratadistas militares como Diego de Alaba, Lechuga, Collado, Ufano, Firrufino, etc., y algunos manuscritos de la Biblioteca nacional y de la Academia de la Historia que llevan títulos como Arquitectura militar, Arquitectura y máquinas militares o Tratado de arquitectura militar.

1590. Ibid., fols. 7, 46, 51, 99 y 140 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 243.

1591. COVARRUBIAS, S., o.c., p. 561. "Real" es "el ejército y particularmente el lugar donde está el rey y tiene su tienda", p. 897.

1592. Ibid., p. 507. "Trinchea" es el "vado o fosa que se hace para dividirse del enemigo y que no pueda fácilmente acometer el real o la fuerza", p. 978.

1593. ALMIRANTE, J., o.c., p. 397.

1594. WAGNER, E., o.c., p. 242.
1595. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 46 y 97.
1596. Ibíd., fols. 54 ss., y 105 ss.
1597. Ibíd., fols. 48 y 104 ss.
1598. Ibid., fols. 52 ss. y 108.
1599. WAGNER, E., o.c., p. 242.
1600. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 15 ss. y 100 ss.
1601. NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III, Barcelona, Evaristo Ullastres, 1886, t. III, p. 191: se efectuó "con estacas muy altas de quince y dieciséis pies con sus traveses por arriba; poniánse las unas en baja mar incadas en la arena y otras echadas, no muy distantes unas de otras; poniendo entre todos los salchichones que se llevaban rodando ligándolos al pie de la obra con cuerda de madera torcida; en esta forma se hizo un suelo de setenta pies de largo, y de ancho, lo que bastó para la resistencia de la artillería; levantando sobre estos fundamentos el dique con otros salchichones menores, que se iban encrucijando y se ataban a las estacas, entre las cuales, poniendo unas sobre otras se entremetía mucha arena para que las tuviese el peso incontrastables a las resacas y crecientes del mar; de esta manera se fue alzando tanto, que sobrepujó a todo lo que podía henchir en el mayor punto de la marea; levantose encima un parapeto de fajina y arena tan fuerte que pudiese resistir los golpes de la artillería con sus cañoneras y explanadas, para ponerla encima...".; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 53 ss; UFANO, D., o.c., 257 ss.
1602. Ibíd., pp. 219 ss.: "y aunque las máquinas de Targón hasta allí habían sido inútiles todavía le pareció cosa razonable volverlas a probar, y así, le mandó que hiciese una flota de setenta pies de largo,

la cual era de toneles fuertemente ligados unos con otros y que se encaminase a la punta del dique del conde de Bucue y que Pompeo Justiniano, su sargento Mayor, con gente la fabricase por las espaldas y la fuese levantando; hízose así, y en pocos días se puso tan alta como el dique, donde se plantaron algunas piezas, donde se tiraba a las barca que metían el socorro..., a esta máquina encaminaron los de la villa... no dejándola pasar adelante, piezas de artillería, con que la batían día y noche; adelantábase la máquina no obstante, y contra ella se arrojaban infinitas balas de fuegos artificiales, que con su violencia y el aire fresco, que por instantes corre en esa ribera, ardía la obra de tal manera que con dificultad se podía matar...".

1603. "Dibuxos de Guerra...", fols. 110 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 231.

1604. LECHUGA, C., o.c., pp. 90 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 72; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 125 ss.; LECHUGA, C., o.c., p.61; COLLADO, L., o.c., fol. 71.

1605. COLLADO, L., o.c., fols. 91 ss.

1606. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 42 y 141 ss.

1607. WAGNER, E., o.c., p. 231.

1608. COLLADO, L., o.c., fol. 88.

1609. ALMIRANTE, J., o.c., p. 917.

1610. COLLADO, L., o.c., fols. 89 ss.

1611. Dibujos de guerra..., o.c., fols. 41 ss. y 117 ss.

1612. Ibíd., fol. 40.

1613. WAGNER, E., o.c., p. 231.

1614. VAZQUEZ, Alonso, Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese, t. LXXIII de la Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, Madrid, imp. Miguel Ginesta, 1879, pp. 281 ss.: Resuelto Alejandro Farnesio "a pasar la ribera... y que por falta de puente no podía hacer con su ejército, mandó fabricar unos pontones grandes, para poderlo pasar, que son unas barcas sin cubierta, y que se recogiese cuantas pequeñas y sueltas se hallasen en la ribera, y también de las mayores, para que de un viaje, se pudiese pasar mucha gente, y que se hiciesen los menos que se pudiesen; y para asegurar el paso, se hizo de la otra parte del río un fuerte en la misma lengua del agua, y otro que se correspondía con él..."; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 50; UFANO, D., o.c., pp. 249 ss.

1615. WAGNER, E., o.c., p. 231.

1616. UFANO, D., o.c.; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 107 ss.: "y para deffensa del mesmo effeto que el enemigo podría contra nuestro puente machinar para quemarle y romperle, se puede por delante del puente de aquella parte que puede venir el daño a quinientos o seisientos passos apartado hazer un fuerte y firme flotage de árboles atrabesados guarnezidos y empuados de fuertes puas y puntas de azero con sus zimarrones o trinchaflores muy agudos y fuerte y que esten tan esparzidos y tirante sobre el agua que ninguna barca ni artiffiziada machina pueda en manera ninguna passar por enzima del flotage sin que primero forzosamente se haga mil pedazos o se quede ally engastado en las dichas puas y guarnizimientos hasta perderse".

1617. LANARIO Y ARAGON, Francisco, Las guerras de Flandes..., Madrid, Luis Sánchez, 1623, pp. 63 y 64: "Inventor desta máquina fue Iacomo Giambello, arquitecto y ingeniero mantuano...(uno de ellos) aviendo llegado a la puerta de la estacada, se abrió con tan furioso ímpetu, que rompiendo un pedazo de puente, hizo caer en tierra quantos hombres y mugeres avía alrededor, y, diez millas lexos temblar la tierra,

y mató más de quinientas personas".

1618. ESTRADA, Famiano, Guerras de Flandes, Amberes, M. Bousquet, 1748, Dec. II, lib. VI, pp. 702 ss.: Para conseguir su poder destructivo, Iacomo Giambello "primero en el cóncavo del navío echo un suelo de cal y ladrillo alto de un pie y grueso cinco: despues levantando sobre él y a su proporción, paredes a todos lados, y formó una mina, igualmente ancha, y alta no más que de tres pies y la llenó de pólvora, labrada con exquisito artificio, que solo él savía. La cubierta fue de piedra, las más sepulchrales, de muelas de molino y de muy grandes peñascos, sobre esta cubierta, levantó el techo en forma de bóveda de grandes piedra molares, que recibían unas a otras en punta y ángulo agudo, para que se esparciessen al destrozo, no en derechamente, sino también por todas partes a entreambas manos, echando y apretando dentro de la bóveda de el techo pelotas de hierro, y de mármol, cadenas, garfios, clavos, cuchillos, y quanto pudo hallar para hazer más daño este hombre cruelmente ingenioso".

1619. VAZQUEZ, A., o.c., pp. 281 ss.: "y para que pegase fuego pusieron a la boca del fogón un cuerda de arcabuz buena y refinada, y encendida y, que por otra parte, se fuese quemando poco a poco el tiempo que les pareció les duraría desde Amberes a las estacadas, habiendo hecho experiencia con los que habían navegado lo que podrían tardar".

1620. Dibujos de guerra..., o.c., fol. 93; MARLE, R. van, o.c., p. 348 recuerda que ya en el siglo XVI, se encuentra la imagen del buzo en "De re militari", de Vegecio, publicado en París en 1532.

1621. UFANO, D., o.c., p. 236: Para este fin "se le ofreció un ginobes con otros marineros y busanos sus compañeros, los quales todos se obligaron de sacarla a salvamento si les davan un tanto por cada pieza y konzertados, y yngenio que para tal operación hizieron fue armar dentro de un pontón un cabrestante con una garrucha haziendo para cada uno un ynstrumento a manera

de alquitara, el cual se forma y haze de buena baqueta grasa tan largo como ocho pies o por lo menos de 6 cerrado por arriba, y también junto y cosido que en ninguna manera podía entrar en el agua y en la testera y fazie del engastados y cosidos unos antojos de vidrio fuertes o de cuerno transparente muy delgado y claro, de tal manera que la vista de la persona que lo lleva puesto pueda bien y fazilmente ver dentro del agua lo que pretende sacar, este ynstrumento encaxa también a la persona del busano que le lleva en la cabeza que engastándole una correa con que ciñe y estrecha la parte del cuello, con otra asimismo fuertemente ligada a la cintura, de forma que el agua no tiene lugar de entrar por ninguna parte, y en aquella delgada y larguísima manga hecha del mismo cuero a manera de trompa de elefante y hueca que sale arriba hasta la superficie del agua, y siendo en parte somera... el tal busano libre y desenfadadamente va echando el resuesso y aliento... y además de lo dicho me contaron que después de tal ynvistidura se ponía cada uno dos contrapesos de plomo a los pies porque la naturaleza del agua no entretuviese la presteza del busear el hombre con su ynstrumento rebestido, y aunque cada qual buen nadador, lleva atada una cuerda debaxo del brazo para..." tirar de ella después de atada la pieza, sonando una campanilla a un extremo que servía para izar la pieza y para salir del agua más rápidamente.

1622. VIGON, Jorge, Historia de la Artillería española, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1947, t. I, p. 326; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 90.

1623. LECHUGA, C., o.c., pp. 147 ss.; PRADO, Diego de, Tratado original de Artillería, 1591, Ms. de la B.N.

1624. COLLADO, L., o.c., fol. 80.

1625. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 58 ss. y 68 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 168.

1626. Ibíd., fols. 71 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 82, habla, también, de "ollas" y "alcancías".

1627. Ibíd., fols, 73 ss.: Cuenta Ufano que "si se quiere dar fuego a una barraca o faxinada, hazer un ballestón grande que su berga sea flexible y se dexe vencer en tiempo de su operación, de forma que dulce y fácilmente se arme con un ynstrumento o gaffon y pueda tirar una pequeña bomba encaxada en un flechón... con harpón a la punta que es el que haze la presa y se hinca en la faxina o techo de la barraca, casa o baxel donde acierta a dar según y para el effeto que se tira, el qual fuego y artifficio... he visto hazer... en el sitio... de Ostende"; COLLADO, L., o.c., fol. 83.

1628. Ibíd., fols. 75 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 85, las llama balas armadas o enrramadas.

1629. Ibíd., fols. 86 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 84, identifica trompas de fuego con las bombas que sirven para "defender con ellas cualquier Navio o assalto".

1630. WAGNER, E., o.c., p. 168.

1631. COLLADO, L., fol. 83.

1632. WAGNER, E., o.c., p. 169; LECHUGA, C., o.c., pp. 72 ss.; Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 90 ss.

1633. Dibuxos de guerra..., o.c., fol 1.

1634. VILLALOBOS, Diego de, Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos desde el año de 1594 hasta el de 1598, Madrid, 1612, p. 267

1635. Ibíd., fols. 65 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 167; COLLADO, L., o.c., fol. 81, menciona las cerbatanas que servían para tirar cohetes para "alumbrar la campaña" por la noche.

1636. Ibíd., fols. 8 ss y 92; WAGNER, E., o.c., p. 240; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 880: "comenzamos los dos a abrir mina...".

1637. Ibíd.

1638. Ibíd., fol. 11; WAGNER, E., o.c., p. 240.

1639. Ibíd.

1640. WAGNER, E., o.c., p. 240.

1641. Ibíd., pp. 238 ss.

1642. Ibíd., p. 239.

1643. Ibíd., p. 238; Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 12 ss.

1644. Ibíd., p. 241.

1645. Ibid.; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 140; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 943: "Preguntóle al regidor que si tenía en los almacenes provisión de zapas y palas"; QUATREFAGES, R., o.c., p. 482, da una relación del material de zapa con sus precios, sacado del manuscrito de la B.N. de París, n. 161/25:

- "Zapas anchas de yerro enastadas"

- "Palas o badiles de yerro"

- Picos de dos puntas

- "Açadones", con mangos

- "Cuiras" de hierro para partir piedras + "maderos"

- "Agallones" de 4 dedos de ancho por un lado y 2 por otro, 1'5 palmo de largo

- Hachas o "destrales" pequeñas o grandes

- "Palancas de hierro grandes y pequeñas"

- "Mazas de hierro" (40-50 libras)

- "Hozinos" para cortar los haces

- "Spuertas de esparto" para echar la tierra

- "Azecha o paçadores para sacar el agua"

- "Gramellas de madera" para el agua, la cal...

- Grandes "zodillos o zapas" con mangos, para remover la cal

- "Hastas" de varias clases

1646. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 7 y 99; WAGNER, E., o.c., p. 167.

1647. PARKER, G., o.c., p. 86; QUATREFAGES, R., o.c., pp. 187 ss.

1648. WAGNER, E., o.c., p. 268.

1649. LECHUGA, C., o.c., p. 75. El arcabuz tiraba con "bala de diez y ocho dineros que son de tres cuartos de onza, ha de ser de largo veinte y cinco onzas (el cañón), ha de ser ochavado a pesar diez libras a doce onzas...las caxas...de cerezo, faltando el nogal".

1650. RUIZ MARTIN, Angel, Evolución de las divisas de las Armas del Ejército español, Madrid, 1982, Ms. del Museo del Ejército, p. 4.

1651. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, parece ser que eran más anchas que las normales según se desprende de lo que dice en la p. 764: "y con una espada ancha de a caballo".

1652. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 822: "demás que yo soy corazo o coraza y no infante, y por estar desmontado no cumplo con mi obligación."

1653. WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.

1654. WAGNER, E., o.c., pp. 51 ss.

1655. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 819: "llevando yo, por la obligación de ser soldado, una carabina...".

1656. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo, El donado hablador Alonso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. II, p. 315: "mas el astuto infiel, conociendo la malicia de sus forzados, echando mano de un cortador alfanje...".

1657. WAGNER, E., o.c., p. 248.

1658. La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 711: "y a esta causa pasaban por mi puerta con espadas a más de la marca"; CERVANTES, Miguel de, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, p. 264: "como los que andan por los mesones midiendo las espadas a los extranjeros, y hallándolas un pelo más de la marca...".

1659. QUATREFAGES, R., o.c., p. 181.

1660. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 830: "sin ser jugador de espada negra...".

1661. PELAEZ VALLE, José María, "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII", en Gladius, t, XVI, 1983, pp. 149 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 256.

1662. La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. I, p. 119: "ninguna de cuantas Antonio hizo no acertó a ponerle los aceros tan prestos como esta los tiene.", y p. 133: "una espada de las viejas de Cuéllar".

1663. Ibíd., pp. 149 ss.

1664. SANTOS, Francisco, Periquillo en de las gallineras, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t. II, p. 1015: "y desembarazando el espadín...". Se publica la obra en 1688.

1665. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. I, p. 183: "un arcabuz en el arzón de la silla, su espada y daga ceñida...".

1666. PELAEZ VALLE, José María, "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII", en Gladius, t, XVI, 1983, pp. 149 ss.; WAGNER, E., o.c., pp. 269 ss.

1667. La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. I, p. 119: "peinóse y puso su espada en el talabarte...".

1668. WAGNER, E., o.c., p. 257.

1669. QUATREFAGES, R., o.c., p. 182.

1670. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 822: "me dijo que por qué no me iba a la infantería española a tomar una pica para morir defendiendo la fe o para darle al rey una vitoria"; CERVANTES, Miguel de, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, p. 239: "Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada".

1671. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t.II, p. 184: "con la mucha madera que el mar nos embiava y con las picas, mosquetes, alabardas que arrojó su ressaca".

1672. DE VITA, C., o.c., p. 28; ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 236: "Dicen algunos que es de hechura de hierro de lanza, y engáñase, porque ni es tan ancha por lo ancho, ni tan puntiaguda por el remate".

1673. La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978, t.I, p. 128.

1674. DE VITA, C. de, o.c., p. 30.

1675. DE VITA, Carlo, Dizionario terminologici. Armi bianche dal Medioevo all'Età Moderna, Brescia, Centro Di, (s.a.), p. 30; CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 568: "iba por capitán a Flandes, aprobó en aquellos países tan

bien, que mereció sustituir la jineta de su tío por muerte suya..."

1676. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 279 y 293, nota IV.

1677. WAGNER, E., o.c., p. 250.

1678. HAYWARD, J. F., Les armes a feu anciennes. 1500-1660, Fribourg, Office du Livre, 1970, p. 32.

1679. DURDIK, J., o.c., p. 212.

1680. Ibíd., p. 216, fig. 18.

1681. DURDIK, Jan, el alia, Armas de fuego antiguas, Madrid, Libsa, 1989, p. 217, fig. 24.

1682. MARVA Y MAYER, J., o.c.

1683. ECHEVARRIA, José Miguel, Coleccionismo de armas antiguas, León, Everest, 1973, p. 33 ss.

1684. SOPENA GARRETA, Juan, Historia del armamento español, Barcelona, Juan Sopena Garreta, 1979, t. 1, pp. 13 ss.

1685. LAVIN, James, D., A history of Spanish firearms, London, Herbert Jenkins, 1965, p. 189.

1686. ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 272: "con sus arcabuces, y frascos y frasquillos bien llenos de pólvora".

1687. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 942: "diciéndoles a qué lado habían de llevar los arcabuces los que iban a la parte de afuera de hileras, y cómo se había de calar la cuerda..."

1688. WAGNER, E., o.c., p. 256; QUEVEDO en el Buscón, p. 152, dice "Diéronme una caja con hilo negro y blanco, seda, cordel y aguja, dedal, paño, lienzo, raso

y otros retacillos y un cuchillo; pusiéronme una esquila en la pretina, yesca y eslabón en una bolsa de cuero, diciendo <Con esta caja puede ir por todo el mundo, sin haber menester amigos ni deudos: en esta se encierra todo remedio: tómla y guárdela>"

1689. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 184 ss.

1690. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. I, p. 133: "un arcabuz en el arzón de la silla, su espada y daga ceñida...".

1691. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 804: "salimos del puerto la caballería desmontada...y veímos media docena de pistoletes...".

1692. DURDIK, J., o.c., p. 225.

1693. Ibíd., p. 227, fig. 29.

1694. Ibíd., p. 226. fig. 18.

1695. Ibíd., p. 228, fig. 43.

1696. BOCCIA, Lionello G., Dizionario terminologico. Armi difensive dal Medioevo all'Etá Moderna, Brescia, Centro Di, (s.a.), p. 33.

1697. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. I, p. 226, en la narración de la historia de Ozmín y Daraja que sitúa durante el sitio de Baza por los Reyes Católicos, describe una justa en cuya acción aparecen citadas multitud de piezas de la armadura, celada, almete, brazales, guardabrazos, babera, etc.

1698. Glossarium armorum, o.c., lám. 67, 2, la llama tabardo o casaca; BOCCIA, L. G., o.c., p. 41: en italiano, recibe el nombre de "pellanda" y es una sobrevesta con amplias mangas de embudo, cerrada hasta la cintura y, con faldas siempre abiertas por delante

y detrás para cavalgar. Tiene las mangas acunatadas y adornos festoneados en las mangas. Fue usada especialmente en la segunda mitad del siglo XIV y al principio del XV.

1699. Ibíd., p. 399.

1700. TORMO, Elías, El Salón de Reinos del Buen Retiro, Apéndice Tercero, Bol. Soc. Esp. Exc., nº 20, 1912, p. 60.

1701. Ibíd.

1702. SENTENACH, N., La pintura en Madrid..., Madrid, Imp. Francisco de Sales, 1907, p. 114.

1703. Catálogo descriptivo ó histórico del museo del Prado. Parte primera, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1872, p. 371.

1704. Ibíd., p. 137; MARTINEZ DEL ROMERO, J., Catálogo de la Real Armería, Madrid, 1854, p. 43.

1705. Ibíd., p. 137; MARTINEZ DEL ROMERO, J., o.c., p. 58; VALENCIA DE DON JUAN, Conde viudo de, Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid, Madrid, 1898, p. 426.

1706. Ibíd., pp. 26 ss.; Glossarium armorum. Edición española. Armas defensivas, Graz, Akademische Druck, 1981, lám. 42.

1707. Ibíd., p. 40; Glossarium armorum..., o.c., lám. 11; CASTILLO DE SOLORZANO, Alonso de, La niña de los embustes Teresa de Manzanares, natural de Madrid, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 185: "habían hecho ruido con broqueles".

1708. BOCCIA, L., o.c., p. 40: Tarja de origen berebere que tiene la forma de dos lóbulos alargados y enfrentados.

1709. La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977, t. II, p. 712: "ni embrazó adarga y escudo, ni empuñó lanza ni chuzo...".

1710. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. III, p. 56: "tan propio en un soldado como la espada y el coselete...".

1711. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 181 ss.

1712. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. II, p. 53: "y de las píldoras, pelotas o balas de artillería...".

1713. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. V, p. 172: "y de guardar las cuñas, cucharas, lanadas y atacadores de la artillería."

1714. LECHUGA, C., o.c. pp. 1 ss.

1715. COLLADO, Luis, Plática manual de artillería..., Milan, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fols. 53 v. 95 y 96.

1716. *Ibíd.*, fol. 53 v.

1717. ESTRADA, Famiano, Guerras de Flandes, Segunda Década, Amberes, Miguel Bousquet, 1748, T. II, part. 1ª, p. 248.

1718. *Ibíd.*, p. 242.

1719. *Ibíd.*, pp. 244 ss.: "Era esta mole de forma quadriangular, menos que por la frente salia algo mas, y por esso le llamaron Plattaforma. La latitud de cada lado era de ciento quinze pies y la altura de ciento y treinta y cinco. El de la frente, y los de entrambos lados, estaban ceñidos con parapeto texido de çarços y lleno de tierra y cespedes. Por el quarto lado opuesto à la frente estaban dispuestas las entradas, y por aqui se subieron à lo alto tres cañones de batir de bronze...".

1720. O.c., fol. 96 v.: "Antes por haverse anticipado la hora del assalto y no bien previsto las offensas quel enemigo fabricava dentro, murieron en el veynte, y dos valientes capitanes Españoles, con sus Alferez, sargentos y muchos otros particulares soldados".

1721. ESTRADA, Faminiano, o.c., pp. 866 ss.

1722. COLOMA, Carlos, Las quebras de los Estados Baxos..., Barcelona, Juan Simon, 1627, fol. 185 ss.

1723. Ibíd., fol. 213 ss.

1724. Ibíd., fol. 219 ss.

1725. NOVOA, Matias de, Historia de Felipe III, Col. Doc. Ined. Historia España, Madrid, Miguel Cuesta, 1875, p. 286 ss.

1726. Ibíd., p. 283 ss.

1727. O.c., fol. 53 ss.

1728. Tres piezas juntas.

1729. AEDO Y GALLART, G., o.c., p. 57

1730. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, pp. 774, 791, 864, 926 y 965, aunque en la literatura no especializada en el tema, como es la picaresca, se utiliza también muchas veces la palabra bajel en el caso de las galeras y sus hermanas menores.

1731. LUNA, H. de, Segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. I, p. 141: "Embarcámonos en Cartagena. La nave era grande y bien abastecida..". La palabra navío o nave se emplea mucho menos que la de bajel.

1732. OLESA MUÑO, Francisco-Felipe, La organización naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII, Madrid, Editorial Naval, 1968, t. I, pp. 184 y 267.

1733. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. 214: "quedamos sin gobierno, y la nao en través la mayor parte del tiempo".

1734. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. 213: "levantando las olas sobre los dos castillos de proa y popa...".

1735. OLESA MUÑO, F., o.c., pp. 248 ss.

1736. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 966: "y en ayudar a las faenas, no a las de los árboles y velas...".

1737. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. V, p. 172: "torcer juncos, mandarlos traer a los proeles y enjugarlos para enjuncar la vela del trinquete...".

1738. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. II, p. 312: "rotas las velas, hecho pedazos el árbol y antenas...".

1739. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. 214: "Cortamos los mástiles de gavia...".

1740. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. 215: "la vela, verga y xarcias, y el de cevadera...".

1741. OLESA MUÑO, F., o.c., pp. 257 ss.

1742. Ibíd., pp. 262 ss.

1743. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. I, p. 219: "y a tiempo que los galeones de España acaban de llegar...".

1744. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 264 ss.

1745. BARCIA, Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional, o.c., p. 623, nº 8097. Los nombres son: "bonaventura", "samsom", "Maria", etc.

1746. Ibíd. p. 266.

1747. Ibíd.

1748. Ibíd., p. 267; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 735: "cogimos diez y siete caramuzales y una urca...".

1749. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. V, p. 173: "Y cuando faltaba oficial de cómitre o sotacómitre...".

1750. LUNA, H. de, Segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. I, p. 141: "Los capitanes y gente de consideración, con dos clérigos que había, se salvaron en el esquife...".

1751. ALCALA YAÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976, t. II, p. 314: "unos acuden a la mar para el servicio de las galeotas, aderezando las jarcias y remos...".

1752. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 185 ss.

1753. Ibíd., pp. 242 ss.; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 974: "Quedad en paz y quietud, / galeazas de la chusma, / ...".

1754. Ibíd., pp. 236 ss.; ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, t. II, p. 48: "Mañana al anochecer habrá rebato, porque se estan armando galeotas el el río de Tetuán...".

1755. Ibíd., pp. 238 ss.

1756. Ibíd., pp. 239 ss.; ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, t. II, p. 246: "Llegé a Málaga en tiempo que había llegado el mismo día el bergantín del Peñón...".

1757. Ibíd., pp. 240 ss.; CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t.II, p. 179: "embió una fragata con ocho marineros..".

1758. Ibíd., p. 241.

1759. CESPEDES Y MENESES, Gonzalo, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, t.II, p. 180: "y que entraba tocando el arma con los fanales encendidos...".

1760. OLESA MUÑIDO, F., o.c., p. 209 ss.

1761. Relación... de Fr. Juan de San Jerónimo, o.c., p. 256. Veáse también "Relación hecha por Luis de Mármol del estandarte que se tomó a los turcos en la batalla naval de Lepanto". Códice ij-y-13 de El Escorial. CODOIN, tomo III, pp. 270 ss. En esta relación describe pormenorizadamente el estandarte.

1762. Ibíd., o.c., p. 211.

1763. Ibíd., pp. 208 ss.; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 739: "llegamos a Mesina llenos de banderolas, flámulas y gallardetes..."

1764. FERNANDEZ DURO, C., o.c., p. 131.

1765. LOPEZ TORRIJOS, R., o.c., p. 58; OLESA, F., o.c., p. 210.

1766. OLESA, F., o.c., p. 210.

1767. Para más información véase MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN, José María, Lepanto. La Batalla. La Galera <<Real>>. Recuerdos, reliquias y trofeos, Barcelona, 1971. Existe una reproducción a tamaño natural, véase Exposición: Barcelona y Lepanto, Barcelona, Capitanía General de Cataluña, 1981.

1768. PARKER, G., o.c., pp. 331.

1769. PARKER, G., o.c., Apéndice E, pp. 333 ss.

1770. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 330 ss.; PARKER, G., o.c., p. 325.

1771. VIGON, Jorge, Historia de la Artillería española, Madrid, C.S.I.C., 1947, t. I, p. 164.

1772. QUATREFAGES, R., o.c., 257 ss.

1773. PARKER, G., o.c., p. 324.

1774. ALBI DE LA CUESTA, Julio, Un eco de clarines. La caballería española, Madrid, Tabapress, 1992, pp. 16 ss.; WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.

1775. COLLADO, Luis, Platica manual de Artillería..., Milan, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fol. 99 r.

1776. VIGON, Jorge, Historia de la artillería española, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1947, t. I.

1777. OLESA MUÑOZ, F., o.c., p. 502; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 739: "quedándose en Mesina sola una escuadra de veinte y cinco galeras...".

1778. Ibíd., p. 519; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 774. "Era la causa del apercibimiento y junta de esta armada estar con recelo que el inglés venía sobre esta ciudad".

1779. Ibíd., p. 530; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 864: "cuyos invencibles bajeles, siendo ruina y destrucción de las flotas holandesas, son las que abastecen y enriquecen estos países...".

1780. SIMSON, O., o.c., p. 13.

1781. BROWN, Jonathan y J. H. Elliot, Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Revista de Occidente, 1980, p. 155.

1782. Ibíd., p. 161: El "núcleo de este repertorio lo formaban las batallas que mostraban a los ejércitos españoles victoriosos sobre la herejía".

1783. GARIN, Felipe María, El heroísmo, como tema de nuestra plástica, Diario "Levante", 1946-9-17, p. 5.

1784. HUYGHE, René, El arte y el hombre, Barcelona, Planeta, 1966, t. II, pp. 374 ss.

1785. FREEDBERG, S.J., Pintura en Italia. 1500-1600, Madrid, Cátedra, 1983, p. 27.

1786. FREEDBERG, S.J., o.c., p. 27.

1787. SIMSON, Otto von, La guerra y la paz, Barcelona, Vicens-Vives, 1964, p. 44.

1788. FREEDBERG, S.J., o.c., p. 69.

1789. *Ibíd.*, p. 71.

1790. FREEDBERG, S.J., o.c., pp. 35 ss.; PACHECO, Francisco, Arte de la pintura, o.c., t. II, p. 5, dice de este cartón: "en el cual hizo muchos desnudos, que estándose bañando en el río Arno por el calor, tocaban a l'arma en el campo, donde se vían unos con la priesa comenzar a ponerse las armas para ayudar a sus compañeros, mientras los otros, a caballo combatían... víanse otros infinitos movimientos y escorzos..."

1791. *Ibíd.*

1792. PACHECO, Francisco, Arte de la pintura, o.c., t. II, p. 6.

1793. JUSTI, C., o.c., p. 172.

1794. HUYGHE, R., o.c., t. III, pp. 2 ss.

1795. PONZ, Antonio, Viaje de España..., Madrid, Aguilar, 1947, t. IX, c. IX, p. 841, escribe respecto a esta batalla, desde su óptica neoclásica: "La disposición de las figuras y de lo demás que se haya de manifestar en una pintura, tiene hermandad con la invención. Se deben colocar de modo que conspiren al fin que aquella se propuso. El que mira un cuadro no debe buscar cuál es el héroe principal que en él se representa; el sitio que ocupa el claroscuro, lo peculiar de las tintas y el colorido, deben atraer con cierta violencia los ojos a él. No ha de haber desorden ni confusión de figuras en la composición, aun cuando hayan de ser muchas, como sucede... en una batalla, etc. La habilidad está en disponerlas de modo que no quede sofocada la composición; y es buen ejemplo la célebre batalla de Constantino y Magencio, que por dibujo de Rafael pintó en el Vaticano Julio Romano... Pueden también servir de regla los trinfos de Alejandro, por Le Brun."

1796. FREEDBERG, S.J., o.c., p. 205.

1797. Ibíd.
1798. FREDBERG, S.J., o.c., p. 331.
1799. Ibíd.
1800. FREEDBERG, S.J., o.c., p. 451.
1801. FREEDBERG, S.J., o.c., p. 493.
1802. BRANCHETTI, M.G., o.c., pp. 61 y 67.
1803. HUYGHE, R., o.c., t III, pp. 148 ss.
1804. WITTKOVER, R., o.c., p. 42; BRANCHETTI, M.G., o.c., p. 70.
1805. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura barroca en España. 1600-1750, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 63 ss.
1806. PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura Italiana del s. XVII en España; Madrid, 1965, pp. 26 ss.
1807. HUYGHE, R., o.c., t. III, pp. 672 ss.
1808. SIMSON, Otto von, La Guerra y la Paz, Barcelona, Vicens-Vives, 1964, p. 47.
1809. CONTRERAS, o.c., p. 23.
1810. ORTEGA Y GASSET, José, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 249.
1811. JUSTI, C., o.c., p. 356.
1812. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, o.c., p. 184.
1813. DIAZ PADRON, M., Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, o.c., t. I, p. 310.

1814. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura italiana..., o.c., p. 264.

1815. PEREZ SANCHEZ, A.E., Pintura barroca en España..., o.c., pp. 70 ss.

1816. GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, 1972, p. 190.

1817. PONZ, Antonio, Viaje de España..., Madrid, Aguilar, 1947, t. II, c. IV, p. 180.

1818. CHIARINI, Marco, Batallas. Pinturas de los siglos XVI al XIX en los museos de Florencia, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones, 1990, p. 130.

1819. WITTKOVER, R., o.c., p. 465.

1820. O.c., p. 198.

1821. O.c., t. I, p. 52.

1822. PALOMINO, A., o.c., p. 215.

1823. ALMIRANTE, J., o.c., p. 152.

1824. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1947, p. 29.

1825. SAXL, T., o.c., pp. 74 ss.

1826. ALDANA FERNANDEZ, Salvador, Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia, "Archivo de Arte Valenciano", Valencia, 1956, pp. 79 ss.

1827. MARLE, R. van, o.c., pp. 308 y 310: recoge noticias de obras españolas de épocas anteriores, como las esculturas que adornan un capitel del palacio ducal de Estella o un trabajo catalán del siglo XIV, conservado en el Museo de Barcelona.

1828. MARLE, R. van, p. 345. Cita un panel catalán del siglo XIV que se encuentra en el Museo de Barcelona. La primera representación de una verdadera batalla naval, según el autor, se encuentra en un fresco de Spinello Aretino de principios del siglo XV.

1829. ALMIRANTE, J., o.c., p. 396.

1830. QUATREFAGES, R., o.c., p. 246, cita a EGUILUZ, Martín de, Milicia, discurso y regla militar..., Madrid, 1595.

1831. ALMIRANTE, J., o.c., p. 294.

1832. MARLE, R. van, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et á la Renaissance, New York, 1971, 2 vols, vol. II, pp. 339 ss.

1833. Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro, o.c., p. 25.

1834. Hay cuadros alegóricos de Lepanto hechos por Juan de la Corte (Museo de Bellas Artes de Guadalajara), del pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana, etc.

1835. VIÑAZA, Conde de, Adiciones al diccionario histórico..., Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889, t. III, p. 39.

1836. MARLE, R. van, o.c., p. 289.

1837. AGULLO, Mercedes, Más noticias de pintores madrileños..., Madrid, 1981, p. 182.

1838. MARLE, R. van, o.c., pp. 300 ss.

1839. ROSENBERG, Jakob, Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800, Madrid, Cátedra, 1981, p. 182.

1840. MARLE, R. van, o.c., p. 297.

1841. MARLE, R. van, o.c., p. 299.

1842. MARLE, R. van, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, New York, 1971, 2 vols, vol. II, pp. 280 ss.; HALE, J.R., Artists and warfare in the Renaissance, o.c., pp. 42-93.

1843. HOFFMEYER, Ada Bruhn de, Arms and armour in Spain, Jarandilla (Cáceres), Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas, 2 ts., 1972 y 1982.

1844. Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967, p. 331. Libro segundo de Samuel, 18, 9-16.

1845. VOET, León, "Amberes y España", Revista Geográfica Española, Madrid, Tall. Gráf. Montaña, s.a., p. 107. En la p. 97 hay una reproducción de un grabado antiguo de dicha ciudadela.

1846. Ibíd., p. 274; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 733: "como su álferez, metía la guardia, llevando yo su bandera con más gravedad que Perico en la horca... Persuadíme que todos los que quitaban el sombrero a la real insignia me los quitaban a mi, por lo cual hacía más piernas que un presumido de valiente, y me ponía más hueco que un pavó indiano...".

1847. WAGNER, E., o.c., p. 257.

1848. VITA, C. de, o.c., p. 30.

1849. WAGNER, E., o.c., p. 231.

1850. BOCCIA, o.c., p. 27.

1851. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 25.

1852. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 42.

1853. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 399.

1854. WAGNER, E., o.c., p. 250.

1855. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 50.

1856. Ibíd., p. 519; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 774. "Era la causa del apercibimiento y junta de esta armada estar con recelo que el inglés venía sobre esta ciudad".

1857. BOCCIA, o.c., p. 20.

1858. BOCCIA, o.c., p. 21.

1859. ALMIRANTE, o.c., p. 68.

1860. ALMIRANTE. o.c., p. 537, lo considera sinónimo de gavilanes.

1861. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 58.

1862. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 185 ss.

1863. ALMIRANTE, o.c., pp. 74 ss.

1864. ALMIRANTE, o.c., p. 99.

1865. ALMIRANTE, o.c., p. 111.

1866. ALMIRANTE, o.c., p. 112.

1867. ALMIRANTE, o.c., p. 113.

1868. QUATREFAGEA, R., o.c., 304.

1869. ALMIRANTE, o.c., p. 118.

1870. ALMIRANTE, o.c., p. 127.

1871. OLESA MUÑIDO, Francisco-Felipe, La organización naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII, Madrid, Editorial Naval, 1968, t. I, pp. 184 y 267.

1872. COLLADO, L., o.c., fol. 80; LECHUGA, C., o.c., pp. 147 ss.; PRADO, Diego de, Tratado original de Artillería, 1591, Ms. de la B.N.

1873. WAGNER, E., pp. 172 ss.; ESPINEL, Vicente, Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, t. I, p. 118: "por eso al baluarte le llaman caballero, por que ha de estar siempre firme e inmutable a la fuerza de los contrarios y al ímpetu de la artillería,...".

1874. QUATREFAGES, R., o.c., p. 273.

1875. OLESA MUÑIDO, F., o.c., p. 209 ss.

1876. LE BLOND, Elementos de fortificación, Madrid, Imp. Joaquín Ibarra, 1776, p. 5.

1877. ALMIRANTE, o.c., p. 141.

1878. BOCCIA, o.c., p. 43.

1879. QUATREFAGES, R., o.c., p. 304.

1880. ALMIRANTE, o.c., p. 147.

1881. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 149 ss.

1882. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 89.

1883. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 92.

1884. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 92.

1885. O'SCANLAN, T., o.c., p. 93.

1886. WAGNER, E., o.c., p. 222.
1887. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 54 ss., y 105 ss.
1888. ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. II, p. 53: "y de las píldoras, pelotas o balas de artillería...".
1889. BOCCIA, o.c., p. 28.
1890. LECHUGA, C., o.c. pp. 1 ss.
1891. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 105.
1892. ALMIRANTE, J., o.c., p. 172.
1893. Ibíd., p. 40; Glossarium armorum..., o.c., lám. 11; CASTILLO DE SOLORZANO, Alorso de, La niña de los embustes Teresa de Manzanares, natural de Madrid, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 185: "habían hecho ruido con broqueles".
1894. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 42 y 141 ss.
1895. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 113. LANARIO Y ARAGON, Francisco, Las guerras de Flandes..., Madrid, Luis Sánchez, 1623, pp. 63 y 64: "Ciertos navíos artificiales llenos de fuego determinado, que dentro de tanto tiempo se enciende...".
1896. O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español, Madrid, Museo Naval, 1974, p. 114.
1897. WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.
1898. WAGNER, E., o.c., pp. 51 ss.
1899. ALBI, J., o.c., p. 17; WAGNER, E., o.c., p. 36.

1900. O'SCANLAN, T., o.c., p. 123.
1901. BOCCIA, o.c., p. 29.
1902. LE BLOND, o.c., p. 7.
1903. WAGNER, E., o.c., pp. 227 ss., muestra varios tipos de tiendas del siglo XVII; para el siglo XVI es insuperable la fidelidad con que se representan en los tapices de la "Conquista de Túnez", que se conservan en El Escorial, la Real Armería y los Reales Alcázares de Sevilla (SANCHEZ CANTON, F. J., Los tapices del Rey N. S., p. 95 ss.).
1904. Ibíd., p. 229.
1905. BOCCIA, o.c., pp. 26 ss.; Glossarium armorum. Edición española. Armas def."WSLXas, Graz, Akademische Druck, 1981, lám. 42.
1906. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 283 y 306.
1907. O'SCANLAN, T., o.c., p. 143.
1908. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 526 y 229.
1909. OLESSA, o.c., pp. 262 ss.
1910. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 42 y 141 ss.
1911. COVARRUBIAS, o.c., p. 310.
1912. Ibíd., p. 197.
1913. ALMIRANTE, J., o.c., p. 242.
1914. O'SCANLAN, T., o.c., p. 152.
1915. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 58 ss. y 68 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 168.

1916. VALENCIA DE DON JUAN, Conde viudo de, o.c., p. 420.
1917. ALMIRANTE, J., o.c., p. 256.
1918. LECHUGA, Cristóbal, Discurso del Capitán... en que trata de la Artillería... con un tratado de fortificación", Milán, Marco Tulio Malatesta, 1611, p. 182.
1919. WAGNER, E., o.c., pp. 222 y 242; COLLADO, Luis, Plática manual de Artillería, Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fols. 56 ss.
1920. QUATREFAGES, R., o.c., p. 306.
1921. BOCCIA, o.c., p. 36.
1922. O'SCANLAN, T., o.c., p. 152.
1923. BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 16.
1924. ~~Vida de Marcos de Obregón~~, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, t. II, p. 198.
1925. ALMIRANTE, J., o.c., p. 151.
1926. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 248 ss.
1927. QUATREFAGES, R., o.c., p. 306.
1928. QUATREFAGES, R., o.c., p. 281.
1929. ALMIRANTE, J., o.c., p. 277.
1930. ALMIRANTE, J., o.c., p. 294.
1931. O'SCANLAN, T., o.c., p. 175.
1932. ALMIRANTE, J., o.c., p. 294.

1933. WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.
1934. BOCCIA, Lionello G., Dizionari terminologici. Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna, Brescia, Centro Di, (s.a.), p. 33.
1935. O'SCANLAN, T., o.c., p. 182.
1936. BOCCIA, o.c., p. 29.
1937. ALMIRANTE, J., o.c., p. 306.
1938. ALMIRANTE, J., o.c., p. 310.
1939. BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 16.
1940. ALMIRANTE, J., o.c., p. 315.
1941. PELAEZ VALLE, José María, "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII", en Gladius, t. XVI, 1983, pp. 149 ss.; WAGNER, E., o.c., pp. 269 ss.
1942. ALMIRANTE, J., o.c., p. 336.
1943. ALMIRANTE, J., o.c., p. 338.
1944. ALMIRANTE, J., o.c., p. 344.
1945. WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.
1946. ALMIRANTE, J., o.c., p. 387.
1947. O'SCANLAN, T., o.c., p. 231.
1948. ALMIRANTE, J., o.c., p. 396.
1949. Ibid., p. 507. "Trinchea" es el "vado o fosa que se hace para dividirse del enemigo y que no pueda fácilmente acometer el real o la fuerza", p. 978.

1950. ALMIRANTE, J., o.c., p. 398.
1951. PELAEZ VALLE, José María, "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII", en Gladius, t, XVI, 1983, pp. 149 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 256.
1952. ALMIRANTE, J., o.c., p. 409.
1953. ALMIRANTE, J., o.c., p. 151.
1954. BOCCIA, o.c., p. 37; MARTINEZ DEL ROMERO, J., Catálogo de la Real Armería, Madrid, 1854, p. 43.
1955. OLESA MUÑO, F., o.c., p. 502; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 739: "quedándose en Mesina sola una escuadra de veinte y cinco galeras...".
1956. QUATREFAGES, R., o.c., p. 234.
1957. VALDES, F., o.c., p. 37.
1958. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 235 ss.; VALDES, F., o.c., p. 37.
1959. VALDES, F., o.c., p. 49.
1960. BOCCIA, o.c., p. 39.
1961. QUATREFAGES, R., o.c., p. 181.
1962. Dibuxos de Guerra..., o.c., fols. 52 ss. y 108.
1963. BOCCIA, o.c., p. 33.
1964. COVARRUBIAS, o.c., p. 561; LECHUGA, C., o.c., p. 209.
1965. Dibujos de guerra..., o.c., fol. 6. Se puede consultar, también, a nuestros tratadistas militares como Diego de Alaba, Lechuga, Collado, Ufano, Firrufino, etc., y algunos manuscritos de la Biblioteca

nacional y de la Academia de la Historia que llevan títulos como Arquitectura militar, Arquitectura y máquinas militares o Tratado de arquitectura militar.

1966. COLLADO, Luis, Platica manual de Artillería..., Milan, Pablo Gotardo Poncio, 1592, fol. 99 r.

1967. DE VITA, o.c., p. 14.

1968. ALMIRANTE, J., o.c., p. 481.

1969. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 484 y 987; LECHUGA, C., o.c., p. 206.

1970. OLESSA, o.c., p. 241.

1971. OLESSA, o.c., p. 266.

1972. QUATREFAGES, R., o.c., p. 304.

1973. "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 15 ss. y 100 ss.

1974. OLESSA, o.c., p. 530.

1975. CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, Aventuras del bachiller Trapaza..., en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974, t. III, p. 439, nos da una descripción de estas prendas ya desusadas en 1637, que es cuando se publica la obra: "cuanto vituperó el antiguo traje, haciendo gran donaire de los folladillos antiguos y martingala".

1976. ALMIRANTE, J., o.c., p. 503.

1977. ALMIRANTE, J., o.c., p. 503.

1978. ALMIRANTE, J., o.c., p. 503.

1979. ALMIRANTE, J., o.c., p. 512.

1980. OLESSA, o.c., pp. 240 ss.

1981. LECHUGA, C., o.c., pp. 147 ss.; PRADO, Diego de, Tratado original de Artillería, 1591, Ms. de la B.N.

1982. ALMIRANTE, J., o.c., p. 513.

1983. ALMIRANTE, J., o.c., p. 523.

1984. ALMIRANTE, J., o.c., p. 524.

1985. OLESSA, o.c., pp. 238 ss.

1986. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 264 ss.

1987. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 264 ss.

1988. OLESA, F., o.c., pp. 236 ss.

1989. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 185 ss.

1990. O'SCANLAN, T., o.c., p. 288.

1991. Ibíd., pp. 208 ss.; Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 739: "llegamos a Mesina llenos de banderolas, flámulas y gallardetes...".

1992. ALMIRANTE, J., o.c., p. 535.

1993. O'SCANLAN, T., o.c., p. 294.

1994. ALMIRANTE, J., o.c., p. 538.

1995. ALMIRANTE, J., o.c., p. 555.

1996. WAGNER, E., o.c., p. 172.

1997. BOCCIA, L., o.c., p. 32.

1998. Dibuxos de guerra, o.c., fols. 75 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 85, las llama balas armadas o enrramadas.

1999. ALMIRANTE, J., o.c., p. 565; MARTINEZ DEL ROMERO, o.c., p. 57.

2000. ALMIRANTE, J., o.c., p. 695.

2001. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 822: "demás que yo soy corazo o coraza y no infante, y por estar desmontado no cumplo con mi obligación."

2002. WAGNER, E., o.c., pp. 32 ss.

2003. ALMIRANTE, J., o.c., p. 714.

2004. ALMIRANTE, J., o.c., p. 718.

2005. DE VITA, Carlo, Dizionario terminologico. Armi bianche dal Medioevo all'Età Moderna, Brescia, Centro Di, (s.a.), p. 30; CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 568: "iba por capitán a Flandes, aprobó en aquellos países tan bien, que mereció sustituir la jineta de su tío por muerte suya...".

2006. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 279 y 293, nota IV.

2007. OCETE RUBIO, Rafael, Armas blancas en España, Madrid, Tucan, 1988, p. 196.

2008. BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona, Montaner y Simón, 1957, [Siglo XVII], lám. 565; Histoire de costume en France, o.c., p. 36, puntualiza que la parte de la bota que antes cubría la rodilla se llamaba genouillères. Otras prendas de moda en los años 50 eran los canons, que "sont ornement de lingue et dentelle placés au-dessus des bottes" o el jabot, la parte de la "chemise bouillonnant qui sort du pourpoint". También el "col du pourpoint se portait rabattu el s'appelait rabat. Il fut muni d'abord de cordons garnis de glands, puis de cravates ou de dentelles".

2009. VITA, C., o.c., p. 28.
2010. BOCCIA, o.c., p. 45.
2011. BERNIS, C., o.c., p. 94. Cita a Covarrubias.
2012. Estebanillo González, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976, p. 943: "para abrir un cordón que cogiese todo el contorno de la plaza para que el castillo quedase sitiado.", y p. 942: "y que no sabrían los soldados, por ser bisoños, hacer circunvalación ni abrir ramal de trinchea...".
2013. DURDIK, Jan, Armas de fuego antiguas, Madrid, Libsa, 1989, pp. 52 ss.
2014. DURDIK, Jan, Armas de fuego antiguas, Madrid, Libsa, 1989, p. 52.
2015. ALMIRANTE, J., o.c., p. 771.
2016. VALDES, F., o.c., p. 49.
2017. BOCCIA, o.c., p. 36.
2018. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 48 y 104 ss.
2019. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 484 y 987; LECHUGA, C., o.c., p. 206.
2020. O'SCANLAN, T., o.c., p. 352.
2021. O'SCANLAN, T., o.c., p. 353.
2022. LECHUGA, C., o.c., pp. 90 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 72; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fols. 125 ss.; LECHUGA, C., o.c., p.61; COLLADO, L., o.c., fol. 71.
2023. VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de, o.c., p. 416.
2024. ALMIRANTE, J., o.c., p. 793.

2025. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 8 ss y 92; WAGNER, E., o.c., p. 240.

2026. Ibíd.

2027. Ibíd., fol. 11; WAGNER, E., o.c., p. 240.

2028. WAGNER, E., o.c., pp. 238 ss.

2029. Ibíd., p. 239.

2030. BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona, Montaner y Simón, 1967, [Siglo XVII], lám. 554.

2031. "Dibuxos de Guerra...", fols. 110 ss.; WAGNER, E., o.c., p. 231.

2032. ALMIRANTE, J., o.c., p. 817.

2033. ALMIRANTE, J., o.c., p. 821.

2034. OLESA MUÑO, Francisco-Felipe, La organización naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII, Madrid, Editorial Naval, 1968, t. I, pp. 184 y 267.

2035. ALMIRANTE, J., o.c., p. 850.

2036. ALMIRANTE, J., o.c., p. 833.

2037. ALMIRANTE, J., o.c., p. 833.

2038. VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo, o.c., p. 427.

2039. MARTINEZ DEL ROMERO, o.c., p. 78.

2040. O'SCANLAN, T., o.c., p. 410.

2041. WAGNER, E., o.c., p. 169; LECHUGA, C., o.c., pp. 72 ss.; Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 90 ss.

2042. Dibuxos de guerra..., o.c., fol 1.
2043. VILLALOBOS, Diego de, Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos desde el año de 1594 hasta el de 1598, Madrid, 1612, p. 267
2044. QUATREFAGES, R., o.c., p. 182.
2045. ALMIRANTE, J., o.c., p. 905.
2046. ALMIRANTE, J., o.c., p. 909.
2047. ALMIRANTE, J., o.c., p. 910.
2048. COLLADO, L., o.c., fols. 91 ss.
2049. ALMIRANTE, J., o.c., p. 911.
2050. O'SCANLAN, T., o.c., p. 21.
2051. ALMIRANTE, J., o.c., p. 912.
2052. VIGON, Jorge, Historia de la Artillería española, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1947, t. I, p. 326; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 90.
2053. ALMIRANTE, J., o.c., p. 916.
2054. VAZQUEZ, Alonso, Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese, t. LXXIII de la Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, Madrid, imp. Miguel Ginesta, 1879, pp. 281 ss.; "Dibuxos de Guerra...", o.c., fol. 50; UFANO, D., o.c., pp. 249 ss.
2055. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 71 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 82, habla, también, de "ollas" y "alcancías".
2056. ALMIRANTE, J., o.c., p. 923.
2057. ALMIRANTE, J., o.c., p. 930.

2058. Dibujos de guerra..., o.c., fols. 41 ss. y 117 ss.

2059. ALMIRANTE, J., o.c., p. 931.

2060. ALMIRANTE, J., o.c., p. 938.

2061. ALMIRANTE, J., o.c., p. 939.

2062. ALMIRANTE, J., o.c., p. 943.

2063. ALMIRANTE, J., o.c., p. 962.

2064. PARKER, G., o.c., p. 127. Ver también WAGNER, Eduard, European weapons and warfare 1618-1648, London, Octopus Books, 1979, p. 282.

2065. MARVA Y MAYER, José, Estudio histórico de los medios de ataque y defensa, Madrid, Imp. "El trabajo", 1903, pp. 220 ss.; Historia universal de los Ejércitos, o.c., pp. 225 ss.

2066. WAGNER, o.c., p. 200.

2067. BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona, Montaner y Simón, 1967, [Siglo XVII], láms. 569 y 578; Histoire de la costume en France, o.c., p. 37. Es el momento que reina las grandes pelucas, con sombreros de bordes largos o estrechos decorados con plumas. Abundan las cintas y encajes en puños, canons, costuras del rhingrave, del jubón o de los nudos de los zapatos. La espada, cuyo uso se había abandonado, vuelve a aparecer y se lleva colgando de un tahalí. Por encima se ciñe un écharpe. Se viste también la casaca, que sólo lleva como ornamentación una charretera (épaulette) de cintas sobre el hombro derecho y que se va a convertir en el uniforme de los soldados de Luis XIV, primero y luego de toda Europa.

2068. BOCCIA, o.c., p. 40; Glossarium armorum..., o.c., lám. 11.

2069. BERNIS, C., o.c., p. 16.
2070. Diccionario de Autoridades.
2071. ALMIRANTE, J., o.c., p. 985.
2072. ALMIRANTE, J., o.c., pp. 484 y 987; LECHUGA, C., o.c., p. 206.
2073. ALMIRANTE, J., o.c., p. 992.
2074. ALMIRANTE, J., o.c., p. 995.
2075. BOCCIA, o.c., p. 44.
2076. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1005.
2077. BOCCIA, o.c., p. 41.
2078. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1010.
2079. CASARES, Julio, Diccionario ideológico de la lengua española, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, p. 780.
2080. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1015.
2081. BOCCIA, o.c., p. 41.
2082. WAGNER, E., o.c., p. 257.
2083. OLESA MUÑO, F., o.c., p. 186.
2084. VIGON, Jorge, Historia de la Artillería española, Madrid, C.S.I.C., 1947, t. I, p. 164.
2085. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1070.
2086. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1070.
2087. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1075.

2088. WAGNER, E., o.c., pp. 227 ss., muestra varios tipos de tiendas del siglo XVII; para el siglo XVI es insuperable la fidelidad con que se representan en los tapices de la "Conquista de Túnez", que se conservan en El Escorial, la Real Armería y los Reales Alcázares de Sevilla (SANCHEZ CANTON, F. J., Los tapices del Rey N. S., p. 95 ss.).

2089. O'SCANLAN, T., o.c., p. 521.

2090. WAGNER, E., o.c., p. 257.

2091. OLESA MUÑIDO, F., o.c., pp. 248 ss.

2092. PARKER, G., o.c., p. 41.

2093. QUATREFAGES, R., o.c., p. 166; COVARRUBIAS, Sebastián, Tesoro de la lengua castellana o española, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 311, define la palabra *bagaje* como "todo aquello que es necesario para el servicio del ejército, así las ropas, como las vituallas, armas escusadas y máquinas".

2094. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1104.

2095. Dibuxos de guerra..., o.c., fols. 86 ss.; COLLADO, L., o.c., fol. 84, identifica trompas de fuego con las bombas que sirven para "defender con ellos cualquier Navio o assalto".

2096. QUATREFAGES, R., o.c., pp. 276 y 302; DIAZ-PLAJA, F., o.c., pp. 26 ss.

2097. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1107.

2098. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1107.

2099. BERNIS, C., o.c., p. 16.

2100. OLESA MUÑIDO, o.c., p. 267.

2101. Aventuras del Bachiller Trapaza, en "Novela picaresca", o.c., p. 340, nota 20.

2102. BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto de Diego Velázquez, 1962, p. 16.

2103. O'SCANLAN, T., o.c., p. 546.

2104. O'SCANLAN, T., o.c., p. 546.

2105. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1122.

2106. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1010.

2107. MARTINEZ DEL ROMERO, o.c., p. 96.

2108. ALMIRANTE, J., o.c., p. 1128.

I N V E N T A R I O D E P I N T U R A S

INVENTARIO DE PINTURAS

ANONIMO

L

Actitudes del manejo del fusil

Madrid

Museo Municipal

ANONIMO

Alegoría de una batalla

Barrios

ANONIMO

Alegoría de una batalla

Madrid (Palacio Real)

Patrimonio Nacional

(Mayordomía)

0.81*0.67

Oleo

L

ANONIMO

Armada de Jaquesban del Valle

(sic)

Madrid

Palacio del Buen Retiro

3.16*2.53

ANONIMO

Armada en un puerto y moros

Madrid

ANONIMO

Alegoría de una batalla

Madrid (Palacio Real)

Patrimonio Nacional

(Mayordomía)

0.81*0.67

Oleo

Palacio del Pardo (Piezas
donde comen las damas)

ANONIMO

Armadas (2)

Madrid	5036
Palacio del Buen Retiro	1.18*1.62
1.68*2.11	Oleo
ANONIMO	ANONIMO
Armadas (6)	Asalto a una ciudad o castillo
Madrid	Madrid
Antiguo Alcázar (Pasillo junto a galería del Cierzo)	Duquesa de Sto. Mauro
0.63*0.63	Oleo
	L
ANONIMO	ANONIMO
Artilleros	Asalto de Rimberch por D.
Madrid	Francisco de Mendoza
Palacio del Buen Retiro	Madrid
0.84*1.47	Duque del Infantado
	1.18*1.57
ANONIMO	Oleo
Asalto a un pueblo	L
El Ferrol (Capitanía Marítima)	
Museo del Prado (Depósito)	ANONIMO

Asalto de una ciudad	ANONIMO
Madrid	Ataque a un campamento
Antiguo Alcázar (Pieza donde el Rey lee)	Particular
0.84	ANONIMO
	Ataque a una ciudadela
ANONIMO	Madrid
Asedio a Gibraltar	Medina de las Torres
Sánchez Apolinar	
	ANONIMO
ANONIMO	Ataque de caballería
Asedio a Tortosa	(¿Historia de Absalón?)
Madrid	Valencia
Salvat	Museo de Bellas Artes (Sala XL)
ANONIMO	610
Asedio de una ciudad	0.74*1.42
Madrid	Oleo
Marqués de Martorell	L
Oleo	
L	ANONIMO

Ataque de una ciudad marítima 0.36*0.47

Lloret de Mar (Gerona) Oleo

Villa de Santa Clotilde L

ANONIMO

Avance de las tropas españolas
sobre la ciudad de Hayn

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Salón del
Trono)

10014229

1.45*1.89

Oleo

L

ANONIMO

Banquete y brindis de soldados
y cortesanas

Málaga (Museo)

Museo del Prado (Depósito)

1985

ANONIMO

Barcos bombardeando un puerto

Madrid

Museo Naval

ANONIMO

Barcos de guerra

ANONIMO

Batalla

Infante Don Sebastián

531 Inv. Trin.

0.64*1.48

ANONIMO

Batalla

Madrid

Marqués de Leganés	0.84*1.47
1274	
0.42*0.63	ANONIMO
	Batalla
ANONIMO	Madrid
Batalla	Marqués de Leganés
Madrid	765
Palacio del Buen Retiro	1.68*2.53
0.84*1.47	
	ANONIMO
ANONIMO	Batalla
Batalla	Madrid
Madrid	Palacio del Buen Retiro
Antiguo Alcázar (Pieza junto a bóvedas)	0.84*1.47
0.84*0.84	ANONIMO
	Batalla
ANONIMO	Madrid ?
Batalla	
Madrid	ANONIMO
Palacio del Buen Retiro	Batalla

Madrid	1.23*1.81
Antiguo Alcázar (Librería baja de la torre)	ANONIMO
	Batalla
ANONIMO	Madrid
Batalla	Museo del Ejército (Escalera Sur)
Barcelona	
Sanz Bremond	20218
	1.00*1.62
ANONIMO	Oleo
Batalla	L
Sevilla	
Museo Provincial de Bellas Artes	ANONIMO
1.22*1.77	Batalla
	Madrid
	Marqués de Leganés
ANONIMO	651
Batalla	
Sevilla	ANONIMO
Museo Provincial de Bellas Artes	Batalla
	Barcelona

Sanz Bremond

	ANONIMO	
ANONIMO	Batalla	
Batalla	Madrid	
Madrid	Comercio	
Palacio de la Zarzuela (Pieza segunda)	1.20*1.75	
1.68	ANONIMO	
	Batalla	
ANONIMO	Particular	
Batalla		
Madrid	ANONIMO	
Antiguo Alcázar (Cuarto bajo de pintores de cámara)	Batalla	
1.47*1.68	Chopinot	
	ANONIMO	
ANONIMO	Batalla	
Batalla	Madrid	
Madrid	Antiguo Alcázar (Pieza	
Antiguo Alcázar (Pasadizo a San Gil)	segunda)	

ANONIMO	Oleo
Batalla	L
Madrid (Minist. de Industria)	
Museo del Prado (Depósito)	ANONIMO
4174	Batalla
0.35*0.45	Madrid ?
Oleo	Patrimonio Nacional
ANONIMO	ANONIMO
Batalla	Batalla
Madrid	Bilbao
Museo Cerralbo (Galería, sec.	Museo
I)	69/375
	0.45*1.05
ANONIMO	Oleo
Batalla	L
San Sebastián (Mus. San Telmo)	
Museo del Prado (Depósito	ANONIMO
desde 1902)	Batalla
2086 INV. 1857	Madrid ?
0.50*0.80	Patrimonio Nacional

ANONIMO

Batalla

Mili ?

ANONIMO

Batalla

Marqués de la Torrecilla

ANONIMO

Batalla

Barcelona

Carreras Candi

Oleo

L

ANONIMO

Batalla

Madrid

Patrimonio Nacional

ANONIMO

Batalla

Bilbao

Museo

82/486

0.70*0.87

ANONIMO

Batalla

Barcelona

Particular

ANONIMO

Batalla

Barcelona

Particular

Oleo

C

ANONIMO

Batalla	León
	Hotel de San Marcos
ANONIMO	0.80*1.00
Batalla Naval	Oleo
Madrid	L
Palacio del Pardo (Zaguanete)	
	ANONIMO
ANONIMO	Batalla con un elefante en
Batalla Naval	primer término
Madrid	Tarragona (Museo)
Palacio del Buen Retiro	Museo del Prado (Depósito
1.05*2.11	desde 1882)
	2584
ANONIMO	1.57*2.20
Batalla Naval	Oleo
Madrid	
Marqués de Leganés	ANONIMO
0.63*2.95	Batalla de Caloo (Kalo)
	Marqués de Viana
ANONIMO	Oleo
Batalla bíblica	L

ANONIMO

Batalla de Carlos V con el
Duque de Sajonia (4)
Madrid

Antiguo Alcázar (Paso a
galería de trucos)

ANONIMO

Batalla de Carlos V en el
ducado de Sajonia
Madrid

Antiguo Alcázar (Pasadizo de
la Encarnación)
0.63*1.05

ANONIMO

Batalla de Gelders (Güeldres)
Madrid
Marqués de Viana
Oleo
L

ANONIMO

Batalla de Guastalla
Madrid
Salvat

ANONIMO

Batalla de Halberstadt
(Derrota de Albertssat)
Madrid
Marqués de Leganés
2.59*1.68

ANONIMO

Batalla de Lepanto
Ponferrada
Nuestra Sra. de la Encina

ANONIMO

Batalla de Lepanto
Epila
Palacio Híjar

	Marqués de Viana
ANONIMO	Oleo
Batalla de Lepanto	L
Valladolid	
Casa de Cervantes	ANONIMO
3.32*2.27	Batalla de Montjuich
ANONIMO	ANONIMO
Batalla de Lepanto	Batalla de Nördlingen
Almoneda de Luis de Portilla	El Ferrol (Capitanía Marítima)
2.28*1.03	Museo del Prado (Depósito)
	5038
ANONIMO	1.18*1.62
Batalla de Lepanto	Oleo
Madrid	
Museo Naval	ANONIMO
C 1	Batalla de Norlinga
	(Nördlingen)
ANONIMO	Madrid
Batalla de Lovaina	Marqués de Viana
Madrid	Oleo

L

ANONIMO

Batalla de San Omer

ANONIMO

Madrid

Batalla de Norlinguen

Marqués de Viana

Madrid

Oleo

Antiguo Alcázar (Pieza sobre
la puerta principal)

L

ANONIMO

ANONIMO

Batalla de San Quintín

Batalla de Parga (sic)

El Escorial (Palacio)

Madrid

Patrimonio Nacional (Pasillo

Marqués de Leganés

de los Mascarones)

1.68*2.53

2572 (Prado)

1.47*2.89

ANONIMO

Oleo

Batalla de Roorue (sic)

Madrid

ANONIMO

Manuel de San Martín de la
Vega

Batalla de San Quintín y
prisión del Almirante de

2.11*3.37

Francia

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Batalla de caballería

ANONIMO

Aranjuez

Batalla de San Quintín (2)

Patrimonio Nacional (Casita

Madrid

del Labrador)

Palacio del Buen Retiro

1004,6858

0.48*0.54

ANONIMO

Oleo

Batalla de Tionvila

L

(Thionville)

Madrid

ANONIMO

Marqués de Viana

Batalla de caballería

Oleo

Barcelona

L

Gil

ANONIMO

ANONIMO

Batalla de árabes

Batalla de caballería

Sevilla (Palacio de San Telmo)

Barcelona

Duques de Montpensier

Gil

300

ANONIMO

Batalla de caballería	El Escorial (Palacio)
La Granja (Palacio) ?	Patrimonio Nacional
Patrimonio Nacional	2464 (Prado)
	1.20*1.59
ANONIMO	Oleo
Batalla de caballería	L
García de la Huerta	
240	ANONIMO
Oleo	Batalla de galeras
L	Madrid
	Bartolomé Barrilero
ANONIMO	
Batalla de caballería	ANONIMO
Jerez de la Frontera (Cádiz)	Batalla de las Dunas
Marquesa de los Alamos	Aranjuez (Palacio)
Oleo	Patrimonio Nacional (Museo del
C	Traje)
	2325 (Prado)
ANONIMO	2.09*2.42
Batalla de caballería en las	Oleo
cercanías de Bois-le-Duc	L

ANONIMO

Batalla de moros y cristianos

Batalla de las Dunas (Newport)

Particular

Madrid

0.85*0.69

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

ANONIMO

Batalla del Puente de

Batalla de los rebeldes de

Alcántara

Urgel y Valencia contra

Madrid

Fernando

Antiguo Alcázar

Madrid

3.37

Palacio del Buen Retiro

1.25*2.11

ANONIMO

Batalla del Salado

ANONIMO

Guadalupe

Batalla de moros

Monasterio de Guadalupe

Madrid

(Galería baja del claustro

Antiguo Alcázar (Pasadizo de

mudejar)

la Encarnación)

1.26*1.68

ANONIMO

Batalla del rey Don Sebastian

ANONIMO

en Alcazarquivir

Madrid

Casa del Greco

Antiguo Alcázar

73

2.10*5.90

1.35*2.18

ANONIMO

ANONIMO

Batalla en Italia

Batalla en Italia

Toledo

Toledo

Casa del Greco

Casa del Greco

72

74

1.35*2.18

1.35*2.18

ANONIMO

ANONIMO

Batalla en Italia

Batalla en las cercanías de

Toledo

Nimega o de Mook

Casa del Greco

El Escorial (Palacio)

71

Patrimonio Nacional (Pasillo

1.35*2.18

de los Mascarones)

2470 (Prado)

ANONIMO

1.19*1.68

Batalla en Italia

Oleo

Toledo

L

ANONIMO	Palacio del Buen Retiro
Batalla entre tártaros y	0.84*1.47
árabes	
Palma de Mallorca	ANONIMO
Casa Desbrull	Batalla naval
	Madrid
ANONIMO	Polavieja (c/ Cervantes, 19)
Batalla junto a la ciudad de	
Orleans	ANONIMO
Sevilla (Palacio de San Telmo)	Batalla naval
Duques de Montpensier	Madrid
294	Colegio del Sagrado Corazón,
	Ferraz 63
ANONIMO	
Batalla naval	ANONIMO
Madrid	Batalla naval
Museo Arqueológico	Málaga
	Marquina
ANONIMO	
Batalla naval	ANONIMO
Madrid	Batalla naval

Madrid	ANONIMO
Museo Naval	Batalla naval con incendio de naves
ANONIMO	
Batalla naval	ANONIMO
El Ferrol (Capitanía Marítima)	Batalla naval en el Brasil
Museo del Prado (Depósito)	Madrid
5039	Benavides
0.59*0.96	1.62*2.44
Oleo	
L	ANONIMO
	Batalla naval en el Brasil
ANONIMO	Madrid
Batalla naval	Benavides
	1.62*2.44
ANONIMO	
Batalla naval	ANONIMO
Madrid	Batalla naval en el Brasil
Banco Central Hispano	Madrid
0.75*1.12	Duque del Infantado
C	

ANONIMO	Infante don Luis
Batalla naval en el Brasil	
Madrid	ANONIMO
Duque del Infantado	Batallas
	Zaragoza
ANONIMO	Diputación (Sala del Tribunal
Batalla naval en el Brasil (1ª	de la Audiencia del Reino)
Vista)	
Madrid	ANONIMO
Marqués de Santillana ?	Batallas navales (2)
	Madrid
ANONIMO	Francisco Antonio Alcedo
Batallas	
Madrid	ANONIMO
Palacio del Buen Retiro	Batallas navales (4)
(Residencia del conde de	Madrid
Altamira)	Antiguo Alcázar (Paseo galería
	de truchos a mediodía)
ANONIMO	1.12
Batallas	
Boadilla del Monte (Palacio)	ANONIMO

Batallas de Carlos V en Alemania (12) Madrid	Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar
Antiguo Alcázar (Salón Fiestas Públicas)	ANONIMO Batallas de Don Lope de Hoces (3) Madrid
ANONIMO Batallas de Carlos V (4) Madrid	Palacio del Buen Retiro 2*3 varas
Antiguo Alcázar (Galería del Cierzo y de mediodía)	ANONIMO Batallas de caballería (5) García de la Huerta 811, 909, 979, 980, 994
ANONIMO Batallas de Carlos V (6) Madrid	ANONIMO Batallas de indios. Conquistas de portugueses (3) Madrid
ANONIMO Batallas de Carlos V (8) Madrid	Antiguo Alcázar (Tránsito sobre la Casa del Tesoro)

	García de la Huerta
ANONIMO	76
Batallas de noche (2)	750-751
Madrid	Oleo
Francisco Marchant	L
ANONIMO	ANONIMO
Batallas del Landgrave de Hesse ?	Batallas (16)
Madrid	Madrid
Antiguo Alcázar (Pieza segunda)	García Chico
0.63*0.84	ANONIMO
ANONIMO	Batallas (2)
Batallas navales (2)	Barcelona
Madrid	Gil
Antiguo Alcázar	ANONIMO
ANONIMO	Batallas (2)
Batallas navales (3)	Madrid
	Francisco de Borja

ANONIMO

Chopinot

Batallas (2)

Madrid

Alonso de Acevedo y Fresno

ANONIMO

Batallas (2) (Batalla y
ciudadela/Batalla junto al
mar)

ANONIMO

Batallas (2)

Barcelona

Madrid

Particular

Antonio González Cardona

ANONIMO

ANONIMO

Batallas (3)

Batallas (2)

Madrid

Madrid

Antiguo Alcázar (Pieza
segunda)

Bartolome Barrilero

ANONIMO

ANONIMO

Batallas (2)

Batallas (4)

Chopinot

Madrid

Juan Alvarez

ANONIMO

Batallas (2)

ANONIMO

Batallas (5)	ANONIMO
Madrid	Cabeza de guerrero
Conde de Collorat	García de la Huerta
	279
ANONIMO	Oleo
Batallas (6)	L
Madrid	
Antiguo Alcázar	ANONIMO
	Campamento
ANONIMO	Hermanos Cuesta
Batallas (6)	
Madrid	ANONIMO
Mateo Alberto de Ferrera	Campamento
	Madrid
ANONIMO	Palacio del Pardo (Sala baja
Batallas, fortalezas,	de Levante)
ejércitos, etc. (12)	
Madrid	ANONIMO
Antiguo Alcázar (Pieza	Campamento
segunda)	Madrid
	Antiguo Alcázar (Galería del

Cierzo)	Patrimonio Nacional (Salón del
2.80	Trono)
	2575 (Prado)
ANONIMO	1.46*2.05
Campamento	Oleo
Madrid	L
Palacio del Buen Retiro	
0.84*1.47	ANONIMO
	Campos de guerra y navíos
ANONIMO	Madrid
Campamento	Palacio del Pardo (Sala baja
García de la Huerta	de levante)
142	
Oleo	ANONIMO
L	Carlos V al frente de su
	ejército
ANONIMO	Madrid
Campamento de las tropas de	Antiguo Alcázar (Pasadizo a
Felipe II entre Amiens y	San Gil)
Doolens	
El Escorial (Palacio)	ANONIMO

Carlos V en una batalla naval	Cerco de París
Madrid	Aranjuez (Palacio)
Antiguo Alcázar	Patrimonio Nacional (Museo del traje)
ANONIMO	2325 (Prado)
Castillo de Milán del Rey de	2.12*2.52
Sardaña	Olec
Madrid	L
Salvat	
	ANONIMO
ANONIMO	Cerco de París
Cerco al castillo de Amposta	Madrid
Zaragoza	Palacio del Buen Retiro
Museo	
	ANONIMO
ANONIMO	Cerco de una ciudad de Flandes
Cerco de Malta	Madrid
Madrid	Palacio del Pardo (Sala baja de levante)
Palacio del Pardo	
ANONIMO	ANONIMO

Choque de caballería	desde 1940)
Estébanez	1983
	0.29*0.48
ANONIMO	Oleo
Choque de caballería	T
Madrid	
Museo del Prado	ANONIMO
1564	Choque de caballería (2)
0.35*0.40	León
Oleo	Hotel de San Marcos
	1.80*1.40
ANONIMO	
Choque de caballería	ANONIMO
Madrid	Ciudad flamenca sitiada
Comercio	El Pardo (Palacio)
	Patrimonio Nacional (Sala de
ANONIMO	los retratos)
Choque de caballería entre	
españoles y holandeses	ANONIMO
San Sebastián (Mus. San Telmo)	Combate a pie en un pueblo
Museo del Prado (Depósito	Barcelona

Comercio

Oleo

C

ANONIMO

Combate bíblico

León

Hotel de San Marcos

3.00*3.50

ANONIMO

Combate de caballería

Remal Ansorena

ANONIMO

Combate de caballería

León

Hotel de San Marcos (Gran
Salón)

1.60*1.40

ANONIMO

Combate de caballería

Valencia

Museo de San Carlos (S. XL)

609

0.74*1.42

Oleo

L

ANONIMO

Combate de caballería

Barcelona

Carreras Candi

Oleo

L

ANONIMO

Combate de caballería contra
los moros

Zaragoza

Montserrat

Oleo

L

C

ANONIMO

ANONIMO

Combate entre moros y
cristianos

Combate de infantería

Barcelona

León

J. Pascual

Hotel de San Marcos (Junto a
la peluquería)

Oleo

1.20*0.80

L

ANONIMO

ANONIMO

Combate de infantería y
caballeríaCombate entre moros y
cristianos

Madrid

León

Academia de San Fernando

Hotel de San Marcos (Gran
Salón)

ANONIMO

1.40*1.00

Combate entre jinetes

Barcelona

ANONIMO

Graupera

Combate naval

Oleo

Madrid

Rodríguez y Jiménez

Riscal

ANONIMO

ANONIMO

Combate naval

Combate naval

Solana

Riscal

ANONIMO

ANONIMO

Combate naval

Combate naval

Sanz, Carlos

Madrid

Museo del Prado

ANONIMO

2159

Combate naval

0.37*0.58

Valencia

Oleo

Museo de Bellas Artes

T

2196

0.84*1.07

ANONIMO

Oleo

Combate naval contra

L

holandeses en Fuengirola

Madrid

ANONIMO

Museo Naval (Biblioteca)

Combate naval

ANONIMO y holandeses

Combate naval contra Madrid

holandeses en Fuengirola Museo Naval

Madrid 176

Museo Naval (Biblioteca)

ANONIMO

Combate naval entre españoles

ANONIMO Combate naval contra y holandeses

holandeses en Gibraltar Madrid

Madrid Museo Naval

Museo Naval 108

814 Oleo

L

ANONIMO

Combate naval contra ANONIMO

holandeses en Gibraltar Conjura en Venecia

Madrid Barcelona

Museo Naval Milá Sánchez

ANONIMO

ANONIMO

Combate naval entre españoles Conquista en las Indias

Madrid	Hotel de San Marcos
Antiguo Alcázar (Pasadizo de la Encarnación)	3.50*3.00
	Oleo
ANONIMO	ANONIMO
Conquista y reducción de los indios	Demostraciones de la destreza de las armas
Madrid	
Palacio del Buen Retiro	ANONIMO
	Desembarco
ANONIMO	Pérez Ortiz
Conquista y reducción de los indios en Paraca y Pantasma	
Madrid (Museo de América)	ANONIMO
Museo del Prado (Depósito)	Desembarco
4780	Valencia
1.39*2.03	Museo de Bellas Artes
	2195
	0.84*1.07
ANONIMO	Oleo
Cuerpo de guardia	L
León	

ANONIMO

Madrid (M. Asuntos Exteriores)

Desembarque de tropas

Museo del Prado (Depósito)

García de la Huerta

4802 (T 865)

796

0.96*1.69

Oleo

ANONIMO

Ejércitos (8)

ANONIMO

Madrid

Empresas del rey Fernando el

Antiguo Alcázar (Paso sobre

Católico (4)

viviendas Encarnación)

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

3.16*3.37

Embarque de catalanes

voluntarios

ANONIMO

Barcelona

Entrega de las llaves de

Museo Marítimo

Sevilla a San Fernando

Oleo

Madrid

L

Jose López de Umbriamayor

ANONIMO

ANONIMO

Emboscada

Escaramuza

Aranjuez (Palacio)	ANONIMO
Patrimonio Nacional (Comedor	Escena de batalla
de diario)	Madrid
	Marqués de la Torreçilla
ANONIMO	Oleo
Escena bélica	L
Zaragoza	
Román Vicente	ANONIMO
Oleo	Escena de batalla de
T	caballería
	La Granja (Palacio)
ANONIMO	Patrimonio Nacional
Escena bélica	
Benavides	ANONIMO
	Escena de guerra
ANONIMO	La Zubia (Granada)
Escena de batalla	Palacio
Madrid	
Marqués de la Torreçilla	ANONIMO
Oleo	Escena de guerra
T	La Zubia (Granada)

Palacio

T

ANONIMO

ANONIMO

Escena de pillaje

Escena de un combate

Aranjuez (Palacio)

Barcelona

Patrimonio Nacional (Sala de
nueva creación)

Museo diocesano

343 (Prado)

ANONIMO

Escena de una batalla

ANONIMO

Madrid

Escena de taberna

Luis Aznar

Peñaflor (Sevilla)

Oleo

Juana Pasias (?)

L

Oleo

T

ANONIMO

Escena de una batalla

ANONIMO

Madrid

Escena de taberna (2)

Luis Aznar

Peñaflor (Sevilla)

Oleo

Juana Pasias (?)

T

Oleo

ANONIMO

Escenas de la conquista de
América
Sánchez Pantoja (o Suarez
Pantoja)

ANONIMO

Escuadra holandesa
Madrid
Museo Naval

121

ANONIMO

Expedición de Don Lope de
Hoces al Brasil
Viso del Marqués
Museo del Prado (Depósito en
el Museo Naval desde 1932)
5950
1.66*2.41
Lienzo

ANONIMO

Expedición de Don Lope de
Hoces al Brasil
Viso del Marqués
Museo del Prado (Depósito en
el Museo Naval desde 1932)
5945
1.66*2.41
Lienzo

ANONIMO

Expedición de Don Lope de
Hoces al Brasil
Viso del Marqués
Museo del Prado (Depósito en
el Museo Naval desde 1932)
5946
1.66*2.41
Lienzo

ANONIMO

Expedición de Don Lope de

Hoces al Brasil

Viso del Marqués

Museo del Prado (Depósito en
el Museo Naval desde 1932)

5947

1.66*2.41

Lienzo

Expugnación de San Quintín

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Expulsión de los moriscos del
reino de Valencia

Madrid

Jose Fernández de Velasco y

Tobar

ANONIMO

Expedición de Don Lope de

Hoces al Brasil

Viso del Marqués

Museo del Prado (Depósito en
el Museo Naval desde 1932)

5948

1.66*2.41

Lienzo

ANONIMO

García de Holguin prende en La
Laguna a Guatizazin...

Madrid

Museo de América

ANONIMO

General mandando una acción

García de la Huerta

ANONIMO

267

Oleo	1.68*1.68
L	
	ANONIMO
ANONIMO	Guerra de Alemania de Carlos
Gente de guerra	V (7)
Madrid	Madrid
Palacio del Pardo (Sala baja	Antiguo Alcázar
de levante)	1.47*1.68
ANONIMO	ANONIMO
Guerra	Guerra del duque de Sajonia
Madrid	con Carlos V
Antiguo Alcázar (Pieza entrada	Madrid
Galería del Cierzo)	Palacio del Pardo (Zaguan
	puerta campo)
ANONIMO	
Guerra de Alemania de Carlos	ANONIMO
V (3)	Guerras de Carlos V
Madrid	Madrid
Antiguo Alcázar (Tránsito 1ª	Antiguo Alcázar (Paso al
escalera)	Consejo Hacienda)

1300

Pinturas. Sala 2*)

ANONIMO

Guerras de Flandes

Madrid

Palacio del duque del
Infantado

ANONIMO

Historia de Hernán Cortés (24)

Marqués de Moctezuma

ANONIMO

La derrota de Wimpfen

Madrid

Marqués de Leganés

1.68*2.53

ANONIMO

Guerras de Flandes (6)

Madrid

Palacio del Pardo

ANONIMO

Liberación de prisioneros

Madrid

Museo del Prado

1986

ANONIMO

Guerrero a caballo

Barcelona

Comercio (Baldrich)

0.90*0.98

ANONIMO

Guerrero con dama

Olec

Madrid (Palacio Real)

T

Patrimonio Nacional (Museo de

ANONIMO

Lucha entre unos paisanos y
soldados

Sevilla (Palacio de San Telmo)

Duques de Montpensier

316

ANONIMO

Marcha de soldados

Madrid

Antiguo Alcázar (Galería sobre
el jardín Emperadores)

ANONIMO

Marina

Madrid

Banco Central Hispano

1.08*1.87

Oleo

L

ANONIMO

Marina con navíos

Barcelona (M. de Arte Catalán)

Museo del Prado (Depósito
desde 1904)

5293

1.04*1.44

Oleo

ANONIMO

Marinas con los sucesos de Don

Lope de Hoces en Paraguay (2)

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Marinas (2)

García de la Huerta

87-88

Oleo

L

ANONIMO

Marinas (4)

García de la Huerta

332, 333, 404, 882

Oleo

L

ANONIMO

Navíos de guerra

Sitges (Barcelona)

Reces (Hotel Terramar)

ANONIMO

Navíos peleando

Madrid

Palacio del Pardo (Galería
baja del Rey)

ANONIMO

País con soldados (3)

Madrid

Antiguo Alcázar (Pieza antes
dormitorio del Rey)

ANONIMO

País y dos guerreros hablando
en la ribera

Pontevedra (Museo)

Museo del Prado (Depósito
desde 1944)

2246

0.21*0.26

Oleo

L

ANONIMO

Paisaje con un río y su presa
y varios soldados descansando
Pontevedra (Museo)

Museo del Prado (Depósito
desde 1931)

2010

0.40*0.59

Oleo

L

ANONIMO

Paisaje con una fortaleza

Madrid

Museo del Prado

2030

0.72*0.93

Oleo

ANONIMO

Paisaje de batalla

Madrid

Jose Manuel Franco

ANONIMO

Paisajes de batallas (4)

Madrid

Francisco Marchant de la Cerda

ANONIMO

País con tropa (2)

García de la Huerta

816, 824

ANONIMO

Paso de los israelitas por el

mar Rojo

Aranjuez (Palacio)

Patrimonio Nacional

10023230

0.47*0.61

Oleo

P

ANONIMO

Preparación para una batalla

Madrid (Palacio Real)

Patrimonio Nacional

1007272

1.73*2.66

Oleo

L

ANONIMO

Prisión de Francisco I

Madrid

Palacio del Buen Retiro

1.05*1.47

ANONIMO

Prisión de Francisco I

Sevilla (Palacio de San Telmo)

Duques de Montpensier

427

ANONIMO

Prisión del duque de Sajonia

Madrid

Palacio del Buen Retiro

1.05*1.47

ANONIMO

Prisión e historia del duque
de Sajonia (9)

Madrid

Palacio del Buen Retiro
(Camarín de la Reina)

ANONIMO

Recuperación de la isla de
Providencia

La Palma (Canarias)

Iglesia Parroquial

ANONIMO

Retirada del ejército turco

Madrid

Palacio del Buen Retiro

1.05*1.47

ANONIMO

Retrato ecuestre de D.	ANONIMO
Francisco de Orozco con una	Salida del turco
batalla	Madrid
Madrid	Antiguo Alcázar (Pasadizo a
Duque de Fernán Nuñez	San Gil)
 ANONIMO	 ANONIMO
Saco de Amberes	Sitio de Amberes
Madrid	El Escorial (Palacio)
Palacio del Buen Retiro	Patrimonio Nacional (Salón del
	Trono)
 ANONIMO	 10014225
Saco de París	1.20*1.67
Madrid	Oleo
Palacio del Buen Retiro	L
 ANONIMO	 ANONIMO
Saco de Roma	Sitio de Amberes
Madrid	Madrid
Francisca de Ulloa y Zuniga	Palacio del Buen Retiro

ANONIMO 2.09*2.49

Vista de Amberes Oleo

El Escorial (Palacio) L

Patrimonio Nacional

ANONIMO

ANONIMO Sitio de Arlen (sic)

Sitio de Amiens Madrid

Madrid Palacio del Buen Retiro

Palacio del Buen Retiro 2.11*2.11

1.26*1.68

ANONIMO

ANONIMO Sitio de Breda

Sitio de Amiens Madrid

Madrid Palacio del Buen Retiro

Palacio del Buen Retiro 1.68*2.11

ANONIMO

ANONIMO

Sitio de Amiens Sitio de Breda

El Escorial (Palacio) Madrid

Patrimonio Nacional (Entrada) Palacio del Pardo

2324 (Prado)

ANONIMO	2.09*2.49
Sitio de Breda	Oleo
Madrid	L
Palacio de la Zarzuela	
1.26	ANONIMO
	Sitio de Cambray
ANONIMO	Madrid
Sitio de Calais	Palacio del Buen Retiro
El Escorial (Palacio)	
Patrimonio Nacional (Salón del	ANONIMO
Trono)	Sitio de Cambray
2476 (Prado)	El Escorial (Palacio)
1.20*1.68	Patrimonio Nacional (Pasillo
Oleo	de los Mascarones)
L	2465 (Prado)
	1.19*1.73
ANONIMO	Oleo
Sitio de Calais	L
El Escorial (Palacio)	
Patrimonio Nacional (Entrada)	ANONIMO
2327 (Prado)	Sitio de Chatelet

Madrid	Madrid
Palacio del Buen Retiro	Palacio del Buen Retiro
	3.16*3.37
ANONIMO	
Sitio de Chatelet	ANONIMO
El Escorial (Palacio)	Sitio de Groenlo
Patrimonio Nacional (Salón del	Madrid
Trono)	Palacio del Buen Retiro
2565 (Prado)	
1.48*3.09	ANONIMO
Oleo	Sitio de Ham
L	Madrid
	Palacio del Buen Retiro
ANONIMO	
Sitio de Durlan (¿Doullens?)	ANONIMO
Madrid	Sitio de Maastricht
Palacio del Buen Retiro	El Escorial (Palacio)
2.11*2.11	Patrimonio Nacional (Salón del
	Trono)
ANONIMO	2471 (Prado)
Sitio de Gravelinas	1.20*1.70

Oleo

L

ANONIMO

Sitio de Ostende

ANONIMO

Madrid

Sitio de Maastricht

Palacio del Buen Retiro

Madrid

1.25*1.47

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Sitio de Ostende

ANONIMO

Sitio de Ostende

Madrid

Madrid

Antiguo Alcázar (Cuarto bajo

Antiguo Alcázar (Pieza antes
despacho)

de verano)

3.08

2.52

ANONIMO

Sitio de Ostende

ANONIMO

Sitio de Ostende

Madrid

Madrid

Marqués de Leganés

Antiguo Alcázar (Piezas alta
sobre el pasadizo del
ejército)

1.26*1.68

ANONIMO

Sitio de Rheinberg	Madrid
Cáceres (Palacio Carvajal)	Palacio del Buen Retiro
Museo del Prado (Depósito desde 1986)	ANONIMO
3790 (Prado)	Sitio de Sevilla
1.22*1.57	Madrid
Oleo	Palacio del Buen Retiro
	1.68*2.53
ANONIMO	
Sitio de Rheinberg	ANONIMO
(Herimberga)	Sitio de Wesel
Madrid	Madrid
Palacio del Buen Retiro	Palacio del Buen Retiro
	1.26*2.11
ANONIMO	
Sitio de San Quintín	ANONIMO
Madrid	Sitio de Wesel
Palacio del Buen Retiro	Madrid
	Palacio del Buen Retiro
ANONIMO	2.11*2.11
Sitio de San Quintín	

ANONIMO

Sitio de Ypres

León

Hotel de San Marcos

1.20*1.80

Oleo

ANONIMO

Sitio de Yuri

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Salón del

Trono)

2477 (Prado)

1.19*1.66

Oleo

L

ANONIMO

Sitio de la Esclusa

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Sitio de la Esclusa

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Pasillo

de los Mascarones)

2461 (Prado)

1.20*1.70

Oleo

L

ANONIMO

Sitio de la Esclusa

Madrid

Palacio del Buen Retiro

2.11*2.11

ANONIMO

Sitio de una ciudad

Madrid

Antiguo Alcázar (Galería del

Cierzo)	Traje)
	2328 (Prado)
ANONIMO	2.09*2.49
Sitio de una ciudad	Oleo
Madrid	L
Antiguo Alcázar (Pieza alta sobre ejército)	ANONIMO
	Sitio del Yuri
ANONIMO	Madrid
Sitio de una plaza	Palacio del Buen Retiro
Madrid	
Museo del Prado	ANONIMO
2735 (baja)	Sitio y empresa de la ciudad de Salvador
2.05*2.45	Sevilla
Oleo	Marqués de Almunia
L	1.64*3.00
ANONIMO	
Sitio del Grave	ANONIMO
Aranjuez (Palacio)	Sitio y toma de Alguayre por el marqués de Leganés
Patrimonio Nacional (Museo del	

Medina de las Torres

Madrid

Marqués de Leganés

ANONIMO

Sitios de Plazas (12)

ANONIMO

Madrid

Socorro de Don Lope de Hoces

Alonso Ortiz de Zuñiga

a la isla de San Martín

Madrid (Museo Naval)

ANONIMO

Museo del Prado

Sitios de plazas

5949

Madrid

1.66*2.41

Antiguo Alcázar

Oleo

L

ANONIMO

Sitios de plazas (2)

ANONIMO

Madrid

Socorro de Lérida (2)

Palacio de la Zarzuela (Pieza
tercera)

Madrid

Marqués de Leganés

2.53

2.11*3.16

ANONIMO

ANONIMO

Sitios y batallas (26)

Socorro de París

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Salón del
Trono)

2500 (Prado)

1.21*1.65

Oleo

L

ANONIMO

Soldado

Madrid

Palacio del Buen Retiro

1.26*1.68

ANONIMO

Soldados calentándose

García de la Huerta

553

Oleo

L

ANONIMO

Socorro de Ruan por el
príncipe de Parma

Madrid

Palacio del Pardo (Sala baja
de levante)

ANONIMO

Soldados en una hostería

Madrid

Marqués de la Torreçilla

ANONIMO

Socorro del príncipe de Parma
a Purna (sic)

Madrid

Palacio del Pardo (Sala baja
de levante)

ANONIMO

Soldados jugando (2)

Madrid	ANONIMO
Antiguo Alcázar (Galería al mediodía)	Sorpresa por los holandeses del castillo de Amberes
0.63	Cáceres (Museo)
	Museo del Prado (Cesión desde 1970)
ANONIMO	1982 (Prado)
Soldados marchando	0.66*1.19
Duquesa de Lerma	Oleo
ANONIMO	
Soldados salteadores (2)	ANONIMO
Madrid	Toma de Ardres
Palacio del Buen Retiro	El Escorial (Palacio)
1.68*0.63	Patrimonio Nacional
	2468 (Prado)
ANONIMO	1.19*1.71
Soldados (2)	Oleo
García de la Huerta	L
970-971	
Oleo	ANONIMO
L	Toma de Arlanse (sic) en

Holanda	Toma de Maastricht
Madrid	Aranjuez (Palacio)
Palacio del Pardo	Patrimonio Nacional (Museo del Traje)
ANONIMO	2329 (Prado)
Toma de Dilnes (sic)	2.12*2.54
Madrid	Oleo
Palacio del Pardo (Comedor de las damas)	L
ANONIMO	ANONIMO
Toma de Groenlo	Toma de Maestric (Maastricht)
El Escorial (Palacio)	El Pardo (Palacio)
Patrimonio Nacional (Salón del Trono)	Patrimonio Nacional (Comedor)
2467 (Prado)	ANONIMO
1.17*1.63	Toma de Rodas
Oleo	Madrid
L	Palacio del Pardo (Sala baja de levante)
ANONIMO	ANONIMO

Toma de San Quintín	Museo del Prado (Depósito)
El Pardo (Palacio)	38:6 (T 904)
Patrimonio Nacional (Comedor de las Damas)	ANONIMO
Fresco	Toma e incendio de Hayn y su castillo
ANONIMO	El Escorial (Palacio)
Toma de Túnez	Patrimonio Nacional (Salón del Trono)
Madrid	10014232
Palacio del Buen Retiro	1.46*3.03
ANONIMO	Oleo
Toma de la ciudad de Tornay (sic)	L
Madrid	ANONIMO
Palacio del Pardo (Comedor de las damas)	Tropas de descanso Particular
ANONIMO	ANONIMO
Toma de una ciudad	Victoria de Carlos V
Toledo (Palacio de Fuensalida)	Madrid

Antiguo Alcázar

1.05*2.95

ANONIMO

Victoria de Fleurus

Madrid

Palacio del Buen Retiro

2.11*2.11

ANONIMO

Victoria de Gravelinas

Madrid

Palacio del Buen Retiro

1.68*2.11

ANONIMO

Villa de Bois-le-Duc con un
batallón de caballería

Madrid

Palacio del Buen Retiro

ANONIMO

Vista de una batalla

Madrid

Luis Aznar

Oleo

L

ACEVEDO

Cristóbal

San Andrés Corsino matando

moros

Murcia

Convento del Carmen calzado

AGUERO

Benito Manuel de

Batallas

Madrid

Palacios de Aranjuez y Buen

Retiro

AGUERO	Comercio (Edmund Peel, 1990)
Benito Manuel de	0.35*0.82
Puerto fortificado	Oleo
Madrid	L
Museo del Prado	
890	ANONIMO
0.54*1.96	Vista de una ciudad
Oleo	fortificada
L	Murcia
	Estoup
ALBANO ?	0.37*0.51
Francisco	
Batallas	ANONIMO
El Escorial	Vista panorámica del sitio de
Patrimonio Nacional (Casita	una plaza fuerte
del Príncipe)	Almoneda de la casa ducal de
	Osuna
ALLEGRAIN	1.98*1.87
Etienne	
Escena de batalla	ARPINO
Madrid	Caballero de

Batalla	Caballero de
Marqués de Leganés	Batalla
	Marqués de Leganés
ARPINO	37
Caballero de	
Batalla entre romanos y	ARTHOIS
cartagineses	Jacques d'
María Cristina de Borbón,	Escena de pillaje
Almoneda de	Madrid (Palacio Real)
0.17*0.28	Patrimonio Nacional
Oleo	10024060
C	1.23*1.70
	Oleo
ARPINO	L
Caballero de	
Batallas entre romanos y	BALLESTEROS (C.R.)
cartagineses	Jerónimo
Madrid	Batalla de Lepanto
Palacio Real	Murcia
	Iglesia de Santo Domingo
ARPINO ?	

BLASCO

Ignacio

Batallas (2)

Madrid

Marquesa de Ugena

BOEL

Peter

Armas y pertrechos de guerra

Madrid

Museo del Prado

1367

1.69*3.13

Oleo

BOULLOGNE (VALENTIN, Mr.)

Jean de

Reunión de cuatro soldados y

una gitana

Madrid

José Madrazo

BREDÆL

J. von

Ataque de caballería

Valencia

Museo del Bellas Artes

2397

1.50*2.35

Oleo

L

BREYDEL

Charles

Escena de batalla

La Granja (Palacio)

Patrimonio Nacional

10027840

0.53*0.71

Oleo

L

BREYDEL

Charles

Charles

Combate de caballería

Batalla de caballería

Salamanca

Madrid (Palacio Real)

0.42*0.52

Patrimonio Nacional

oleo

10010212 ?

0.42*0.59

BRUEGHEL

Oleo

Jan

C

Alegoría de la guerra

Madrid

BREYDEL

Duquesa de Santa Marca

Charles

Saqueo de un poblado

BRUEGHEL (Imitación de)

Madrid (Palacio Real)

Pedro

Patrimonio Nacional

Incendio y saqueo de un
población

100110212 ?

0.42*0.59

Madrid

Oleo

Museo del Prado

C

1458

0.43*0.44

BREYDEL

Oleo

T	Recuperación de la Isla de San Juan de Puerto Rico
BRUGENES ?	Madrid
País con barcos y soldados	Museo del Prado
Madrid	653
Antiguo Alcázar (Pieza donde el Rey lee)	2.90*3.44
	Oleo
	L
B.B.	
Batalla de caballería	CARAVAGGIO
Particular	Michelangelo Merisi
	Guecrero
CAJES	Serafín García de la Huerta
Eugenio	186
El marqués de Cardeita	Oleo
mandando una escuadra	
Madrid	CARDUCHO
Palacio del Buen Retiro	Bartolomé
	Batalla de Antequera
CAJES	Valladolid
Eugenio	Palacio de Lerma (Sala de la

Torre)

CARDUCHO

CARDUCHO

Vicente

Vicente

Combate entre jinetes

Batallas

Madrid

Valladolid

Academia de San Fernando

Palacio de Lerma (Tocador de
la Reina)

0.22*0.15

Dibujo

P

CARDUCHO

Vicente

CARDUCHO

Batallas

Vicente

Valladolid

Expugnación de Rheinfelden

Palacio de Lerma

Madrid

Museo del Prado

CARDUCHO

637

Vicente

2.97*3.57

Batallas de Carlos V en

Oleo

Alemania

L

El Pardo

Iglesia de los Capuchinos

CARDUCHO

Vicente	Madrid (Museo del Ejército)
Santiago en Clavijo	Museo del Prado (Depósito
Barcelona (Capitanía General)	desde 1924)
Museo del Prado	3381 Inv.
133 (Trinidad)	1.41*4.07
2.27*2.02	Oleo
	L
CARDUCHO	
Vicente	CARDUCHO
Socorro de la plaza de	Vicente
Constanza	Toma de Antequera
Madrid	Valladolid
Museo del Prado	Casa de la Ribera
636	
2.97*3.74	CARDUCHO
Oleo	Vicente
L	Victoria de Fleurus
	Madrid
CARDUCHO	Museo del Prado
Vicente	635
Toma de Antequera	2.97*3.65

Oleo 0.86*0.69

L C

CARDUCHO

CASTEL

Vicente

Paul

Victoria sobre el conde de

Batalla

Urgel en Valencia

Madrid

Valladolid

Particular

Casa de la Ribera

0.33*0.36

M

CARDUCHO (Escuela de)

Vicente

CASTELLO

Toma de Antequera

Felix

Madrid

Recuperación de la Isla de San

Palacio del Buen Retiro

Cristóbal

Madrid

CASTEL

Museo del Prado

Paul

654

Batalla

2.97*3.11

Madrid

Oleo

Particular

L

CASTILLO ?	L
Antonio	
Asalto a una ciudadela	COELLO
Madrid	Claudio
Conde de Muguero	Batalla
	Madrid
CIEZA	Taller del pintor
Jose	0.28*0.42
Batalla	
Madrid	CORTE
Iglesia de la Victoria	Juan de la
	Alegoría de la Liga Santa
CIEZA	Guadalajara
José de	Museo de Bellas Artes
Aparición de San Francisco de	
Paula en un combate	CORTE
Madrid	Juan de la
Museo del Prado	Aníbal contra Escipión
5449 Inv.	Madrid
2.62*2.70	Particular
Oleo	0.52*1.13

Duque de Medinaceli

CORTE

Juan de la

Batalla

El Pardo (Palacio)

Patrimonio Nacional

10069372

0.59*1.20

Oleo

L

CORTE

Juan de la

Batalla

Tarragona

Diputación provincial

CORTE

Juan de la

Batalla

Boadilla del Monte (Palacio)

CORTE

Juan de la

Batalla de Gascona y batería
de un castillo

Villanueva y Geltrú (Museo)

Museo del Prado (Depósito
desde 1986)

3792 Inv.

1.52*2.17

Oleo

L

CORTE

Juan de la

Batalla de Pavía

Madrid

Palacio del Buen Retiro

CORTE

Juan de la	castillo
Batalla de Pavía	Madrid
Londres	Palacio del Buen Retiro
Embajada de España	
1.68*2.94	CORTE
	Juan de la
CORTE	Batalla y pais
Juan de la	Madrid
Batalla de caballería	Palacio del Buen Retiro
Madrid	
Godoy	CORTE
	Juan de la
CORTE	Batalla y perspectiva
Juan de la	Madrid
Batalla del sitio de Gracia	Palacio del Buen Retiro
Madrid	
Palacio del Buen Retiro	CORTE
	Juan de la
CORTE	Batalla (Desaparecida en 1936)
Juan de la	Tarragona (Museo)
Batalla y batería de un	Museo del Prado (Depósito

desde 1882)

2036

1.52*2.17

CORTE

Juan de la

Batallas

Madrid

Palacio del Buen Retiro, etc.

CORTE

Juan de la

Batallas navales (2)

Madrid

Guillermo Solier y Corona

CORTE

Juan de la

Batallas (2)

Madrid

Jerónima de Villareal

CORTE

Juan de la

Combate naval en el Brasil (2ª

Vista)

Madrid

Banco Exterior de España

1.50*2.22

CORTE

Juan de la

Combate naval entre españoles

y turcos

Madrid (Museo Naval)

Museo del Prado (Depósito
desde 1932)

3992 Inv.

1.51*2.47

Oleo

L

CORTE

Juan de la

David cortando la cabeza de

Goliat

Madrid

Particular

0.56*0.94

CORTE

Juan de la

Desembarco en Puerto Farina

Londres

Embajada de España

1.68*2.65

CORTE

Juan de la

Destrucción de Troya

Murcia

Estoup

1.06*1.62

CORTE

Juan de la

Destrucción del ejército de

Sensquerib

Madrid

Museo Cerralbo

0.42*0.52

CORTE

Juan de la

El Mangrave de Hese a los pies

del Emperador

Londres

Embajada de España

1.48*2.82

CORTE

Juan de la

Incendio de Troya

Madrid

Museo del Prado	Madrid
3103	Museo del Prado
1.40*2.38	2588
Oleo	1.50*2.22
L	
	CORTE
CORTE	Juan de la
Juan de la	Rendición del Elector Juan
Los turcos abandonan las	Federico en Mühlberg
cercanías de Viena ?	Londres
Barcelona (Museo Marítimo)	Embajada de España
Museo del Prado (Depósito	1.69*2.71
desde 1953)	
5299 Inv.	CORTE
1.55*2.50	Juan de la
Oleo	Retirada de los turcos de
L	Viena
	El Pardo (Palacio)
CORTE	Patrimonio Nacional
Juan de la	10069371 ?
Rapto de Helena	0.62*1.26

Oleo	Londres
L	Embajada de España
	1.68*3.06
CORTE	
Juan de la	CORTE
Retirada de los turcos de	Juan de la
Viena (2 fragmentos)	Toma de la Goleta
Londres	Madrid
Embajada de España	Palacio del Buen Retiro
1.50*1.69	
	CORTE (Círculo de)
CORTE	Juan de la
Juan de la	David y Abigail ?
Socorro de Valencia del Po por	Madrid
don Carlos Coloma	Banco Central Hispano
Madrid	0.66*1.10
Palacio del Buen Retiro	
	CORTE (Círculo de)
CORTE	Juan de la
Juan de la	Destrucción de Jerusalén por
Toma de la Goleta	Nabucodonosor ?

Madrid	amorreos ?
Banco Central Hispano	Madrid
0.67*1.12	Banco Central Hispano
	0.67*1.12
CORTE (Círculo de)	
Juan de la	CORTE (Escuela de)
Débora y Barac ?	Juan de la
Madrid	Desembarco
Banco Central-Hispano	Madrid
0.66*1.11	Rodríguez y Jiménez
CORTE (Círculo de)	CORTE ?
Juan de la	Juan de la
El paso del mar Rojo ?	Combate naval en el Brasil (3ª
Madrid	Vista)
Banco Central Hispano	Madrid
0.67*1.12	Museo Naval
CORTE (Círculo de)	COURTOIS
Juan de la	Jacques
Josué en la batalla contra los	Batalla

Madrid (Palacio Real. Armería)	COURTOIS
Patrimonio Nacional	Jacques
10017412	Batalla
0.23*0.31	Madrid (Real Armería) ?
Oleo	Patrimonio Nacional
L	10017412 ?
	0.23*0.31
COURTOIS	
Jacques	COURTOIS
Batalla	Jacques
Madrid	Batalla
Alba	Luis de Portilla, Almoneda de
237	0.29*0.40
0.76*0.53	
	COURTOIS
COURTOIS	Jacques
Jacques	Batalla
Batalla	García de la Huerta
Madrid	493
Conde de Molina de Herrera	Oleo
	L

COURTOIS

Jacques

Batalla con los turcos

Barcelona

Carreras Candi

Oleo

L

COURTOIS

Jacques

Batalla con los turcos

Barcelona

Carreras Candi

COURTOIS

Jacques

Batalla de caballería

García de la Huerta

951

COURTOIS

Jacques

Batalla de caballería

Palma de Mallorca ?

Palacio de los Condes de

Montenegro

COURTOIS

Jacques

Batalla entre guerreros

clásicos y orientales

Madrid

Museo del Prado

2242

0.96*1.52

Oleo

L

COURTOIS

Jacques

Batallas (2)

Madrid

Museo Cerralbo (Galería, sec. III)	Choque de caballería
	El Escorial
	Patrimonio Nacional (Casita del Príncipe)
COURTOIS	
Jacques	708
Batallas (2)	
Madrid	COURTOIS
Marquesa de Ugena	Jacques
	Choque de caballería
COURTOIS	El Escorial
Jacques	Patrimonio Nacional (Casita del Príncipe)
Carga de caballería	
Madrid	715
Museo del Prado	
2527	COURTOIS
0.25*0.32	Jacques
Oleo	Choque de caballería
C	El Escorial
	Patrimonio Nacional (Casita del Príncipe)
COURTOIS	
Jacques	703

	Museo del Prado
COURTOIS	2528
Jacques	0.25*0.32
Choque de caballería	Oleo
El Escorial	C
Patrimonio Nacional (Casita del Príncipe)	COURTOIS
700	Jacques
	Lucha por la posesión de una fortaleza
COURTOIS	Madrid
Jacques	Museo del Prado
Combate a caballo	2243
Barcelona	0.76*1.55
Milá	Oleo
Oleo	L
L	
COURTOIS	COURTOIS (Atribuido a)
Jacques	Jacques
Escaramuza de caballería	Batalla de caballería con moros y cristianos
Madrid	

La Granja (Palacio)	Madrid
Patrimonio Nacional	Museo Cerralbo (Galería)
10024390	
0.43*0.59	COURTOIS (Estilo de)
Oleo	Jacques
L	Batalla
	Bilbao
COURTOIS (Escuela de ?)	Museo
Jacques	69/'1
Choque de caballería	0.96*1.33
La Coruña (Capitanía General)	Oleo
Museo del Prado (Depósito desde 1940)	L
5535	COURTOIS (Estilo de)
0.51*0.76	Jacques
Oleo	Batalla
L	Bilbao
	Museo
COURTOIS (Estilo de)	69/70
Jacques	0.95*1.33
Batalla	Oleo

L

COURTOIS (Estilo de)

Jacques

Choque de caballería

Madrid

Museo del Prado

2245

0.47*0.83

Oleo

L

COURTOIS (Estilo de)

Jacques

Choque de caballería

Pontevedra (Museo)

Museo del Prado (Depósito
desde 1931)

2244 (7133)

0.30*0.48

Oleo

L

COURTOIS (Estilo de)

Jacques

Combate de caballería clásica

Madrid

Presidencia del Gobierno

943

0.85*1.53

COURTOIS (Estilo de)

Jacques

Escaramuza a caballo

Madrid

Presidencia del Gobierno

942

0.85*1.53

CXP ?

Batalla

Madrid

Comercio	1.24*1.68
0.77*1.16	Oleo
	L
C.R. ?	
Batallas (4)	ERTVELT
Julián Moreno de Villodas	Andries van
	Marina con buques de guerra y
ERTVELT	un castillo
Andries van	Madrid (Museo Naval)
Batalla naval	Museo del Prado (Depósito
Madrid	desde 1940)
Museo Arqueológico	1987
Oleo	0.41*0.66
	Oleo
ERTVELT	T
Andries van	
Marina con buques de guerra en	EYCK
combate	Gaspard van
Cáceres (Museo)	Combate naval entre turcos y
Museo del Prado (Depósito)	malteses
2163	Madrid

Museo del Prado	Madrid
1508	Museo del Prado
0.87*1.18	139 Inv.
	1.33*2.15
EYCK	Oleo
Gaspard van	L
Marina con barcos de guerra y	
un fuerte al fondo	FALCONE
Madrid	Aniello
Museo del Prado	Batalla de artillería
1509	José Madrazo
0.87*1.08	144
FALCONE	FALCONE
Aniello	Aniello
Ataque a un puente	Batallas (2)
Marqués de Salamanca	Marqués del Carpio
FALCONE	FALCONE
Aniello	Aniello
Batalla	Batallas (7)

Almirante de Castilla	artillería
	La Coruña (Capitanía General)
FALCONE	Museo del Prado (Depósito
Aniello	desde 1940)
Choque de caballería	90 Inv.
M. Eduardo de los Reyes	0.58*0.76
	Oleo
FALCONE	L
Aniello	
Combate entre turcos y	FALCONE (Copia de)
cristianos	Aniello
Madrid	Batalla de romanos
Museo del Prado	Sevilla
140 Inv.	Particular
0.86*1.28	0.21*0.32
Oleo	
L	FALCONE ?
	Aniello
FALCONE	Batalla
Aniello	Madrid
Embarque de tropas de	Gustavo Morales

0.80*1.11	Domingo
	Batalla de Lepanto
FALCONE ?	Granada
Aniello	Iglesia de Santa Cruz (Capilla
Batalla ecuestre	del Rosario)
Bilbao	
Museo	FILIBERTO ?
69/89	Juan Antonio
0.39*0.63	Choque de caballería
Oleo	Lorca
L	Casa de Guevara
FERNANDEZ	FINOGLIO
Francisco	Paolo Domenico
Socorro de Cádiz	Batalla
Madrid	Madrid
Palacio del Buen Retiro	Palacio del Buen Retiro
3.37*2.95	
	GARCIA HIDALGO
FERNANDEZ DE ECHEVARRIA	José
(Chavarito)	La defensa de Malta

Valencia	Mateo
San Juan del Hospital	Batallas
	Murcia
GARGIULO (Mico Spadaro)	
Domenico	GRIMER (Estilo de)
Desembarco de la Infanta María	Abel
de Austria en Nápoles	Los horrores de la guerra
Madrid	Bilbao
Banco Central Hispano	Museo
2.00*3.10	69/335
Oleo	0.55*0.82
L	Oleo
	T
GILARTE	
Mateo	GYSBRECHTS
Batalla de Lepanto	Francisco
Murcia	Trampantojo
Convento de Santo Domingo	Riofrío (Palacio)
(Capilla del Rosario)	Patrimonio Nacional (Museo de
	la Caza)
GILARTE	1.19*0.87

Oleo

HERE

L

Guilliam van

Batalla de Pavía

HEIL

Las Palmas de Gran Canaria

Daniel van

Particular

Ciudad incendiada

Madrid

HERP

Museo del Prado

Guilliam van

1459

Expedición de Sicilia

0.54*0.78

Madrid

Oleo

Particular

T

0.54*0.68

C

HERNANDEZ DE QUINTANA

Cristóbal

HERP

Pio V rezando por el triunfo

Guilliam van

de Lepanto

Toma de Catania

La Laguna

Madrid

Iglesia de Santo Domingo

Particular

0.50*0.72

0.54*0.68

C

HERRERA (El Viejo)	Campamento
Francisco	La Granja (Palacio)
Conquista de Orán	Patrimonio Nacional
Sevilla	531
Convento de San Francisco	
	HONDT (el Viejo)
HERRERA (El Viejo)	Lambert
Francisco de	Combate de caballería de moros
Batallas de Constantino	La Granja (Palacio)
Sevilla	Patrimonio Nacional
Convento de San Francisco	532
(Capilla de la Vera Cruz)	
	HUCHTENBURG
HOECK	Jan van
Robert van den	Batalla
Campamento de soldados	Bilbao
Madrid	Museo
Real	82/493
	0.36*0.51
HONDT (el Viejo)	Oleo
Lambert	L

JORDAENS	la Guardia del Rey)
Hans	
Batalla del Antiguo Testamento	JORDAN
Duque de Aveyro	Lucas
	Batalla de Carlos V
JORDAN	Aranjuez (Palacio)
Lucas	Patrimonio Nacional (Museo del
Alegoría de la ciudad de	Traje)
Mesina	
Madrid	JORDAN
Museo del Prado	Lucas
3261	Batalla de San Quintín
Oleo	El Escorial (Palacio)
L	Patrimonio Nacional (Escalera)
	Fresco
JORDAN	
Lucas	JORDAN
Alfonso XI en la batalla de El	Lucas
Salado	Batalla de San Quintín (3)
Aranjuez (Palacio)	Madrid
Patrimonio Nacional (Sala de	Palacio de la Zarzuela

	0.53*1.68
JORDAN	Oleo
Lucas	L
Batalla de San Quintín	
(Boceto)	JORDAN
Madrid (M. Asuntos Exteriores)	Lucas
Museo del Prado (Depósito	Batalla de San Quintín
desde 1970)	(Boceto)
185 Inv.	Madrid
0.53*1.68	Museo del Prado
Oleo	184 Inv.
L	0.53*1.68
	Oleo
JORDAN	L
Lucas	
Batalla de San Quintín	JORDAN
(Boceto)	Lucas
Villanueva y Geltrú Barcelona	Batalla de San Quintín
Museo del Prado (Depositado	(Boceto)
por R.O. de 1885)	Madrid
186 Inv.	Alba

115	Lucas
0.53*1.69	Batallas de las guerras de Granada
JORDAN	Madrid
Lucas	Casón del Buen Retiro (Antecámara)
Batalla sobre un puente	
Lisboa (Embajada)	
Patrimonio Nacional	JORDAN
	Lucas
JORDAN	Batallas (8)
Lucas	Madrid
Batalla (¿Historia de Absalón?)	Palacio Real (Antecámara del Príncipe y Sala de Trucos)
Aranjuez (Palacio)	
Patrimonio Nacional	JORDAN
10029203	Lucas
4.24*2.45	Hazañas de Carlos V
Oleo	Lisboa (Embajada)
L	Patrimonio Nacional
JORDAN	JORDAN

Lucas

Hazañas de Carlos V (Bocetos
para escalera de El Escorial)

María Boix de Escoriaza

JORDAN

Lucas

Huída del ejército turco

Lisboa (Embajada)

Patrimonio Nacional

JORDAN

Lucas

La derrota de Sísara

Madrid

Museo del Prado

160 Inv.

1.02*1.30

Oleo

L

JORDAN

Lucas

Prisión de Francisco I

Lisboa (Embajada) ?

Patrimonio Nacional

1.16*1.72

JORDAN

Lucas

Prisión del Almirante de
Francia en San Quintín

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Escalera)

Fresco

JORDAN

Lucas

Prisión del Condestable de
Montmorency en San Quintín

El Escorial (Palacio)

Patrimonio Nacional (Escalera)

Fresco

Lucas

Prisión del duque de Sajonia
por el de Alba

JORDAN

Lucas

Lisboa (Embajada) ?

Prisión del almirante de
Francia en San Quintín

Patrimonio Nacional

Madrid

JORDAN

Museo del Prado

Lucas

188

Toma de Túnez

0.53*1.68

Lisboa (Embajada)

Patrimonio Nacional

JORDAN

Lucas

JORDAN

Prisión del condestable de
Montmorency en San Quintín

Lucas

Toma de una plaza fuerte

Madrid

Madrid

Museo del Prado

Museo del Prado

187

183 Inv.

0.53*1.68

2.35*3.43

Oleo

JORDAN

L

JORDAN

Lucas

Victoria de los israelitas

Madrid

Museo del Prado

161 Inv.

1.02*1.30

Oleo

L

LANFRANCO

Giovanni

Naumaquia romana

Madrid

Museo del Prado

235 Inv.

1.81*3.62

Oleo

L

LAMEN

Christophe van

Banquete de soldados y
cortesanas

Granada (Palacio de Carlos V)

Museo del Prado (Depósito)

1555

0.49*0.64

Oleo

T

LANFRANCO ?

Giovanni

Batallas (4)

Francisco García Chico

LEONARDO

Josepe

Rendición de Juliers

Madrid

Museo del Prado

858

3.07*3.81

Oleo

L

LEONARDO

Jusepe

Toma de Brisach

Madrid

Museo del Prado

859

3.04*3.60

Oleo

L

LEONARDO

Jusepe

Toma de Brisach

Barcelona

Schaeffer

LEONARDO

Jusepe

Toma de Brisach

Toledo

Chusca Goitia, F.

0.94*1.15

LEONARDO DE ARGENSOLA

Fray Agustín

Combates de Hernán Cortés

Barcelona

Convento de Santa Eulalia

LEONARDO DE ARGENSOLA

Fray Agustín

Episodios de la guerra contra

los moros del rey d. Jaime

Valencia

Convento de Nuestra Señora del

Puig

LEONE (V. FALCONE)

Andrea de	Palacio de los Duques de Béjar
Batalla (V. Combate entre	
turcos y cristianos)	LIN
La Laguna	Herman van
Museo del Prado (Depósito)	Choque de caballería
	Madrid
LIGLI	Museo del Prado
Buonaventura	2120
Batalla de Almansa	0.61*0.50
Valencia (Palac. de Benicarló)	Oleo
Museo del Prado (Depósito	L
desde 1983)	
2942 Inv.	LOPEZ
1.61*3.90	Francisco
Oleo	Victorias de Carlos V
L	Madrid
	Palacio del Pardo
LIGLI	
Buonaventura	LOPEZ (Atribuido a)
Cuadros y frescos de batallas	Francisco
Béjar	Toma de Granada

El Pardo (Palacio)	Recuperación de Bahía de Todos
Patrimonio Nacional	los Santos (Brasil)
10081900	Madrid
Estuco	Museo del Prado
	885
LUNA ?	3.09*3.81
Miguel	Oleo
Batalla de Absalón	L
Sevilla	
Hospital de la Caridad	MARCH
(Antesala)	Esteban
	Batalla
MAINO	Madrid (Real Armería)
Juan Bautista	Patrimonio Nacional
Alegoría del sometimiento y	
pacificación de... Flandes	MARCH
Madrid	Esteban
Museo del Prado	Batalla
	Valencia
MAINO	Cerveró
Juan Bautista	

MARCH	1.33*1.92
Esteban	Oleo
Batalla	L
Madrid (Real Armería)	
Patrimonio Nacional	MARCH
	Esteban
MARCH	Batalla de caballería
Esteban	Valencia
Batalla	Museo Provincial
Madrid	615
Academia de San Fernando	1.36*1.93
0.19*0.30	
Dibujo	MARCH
P	Esteban
	Batalla de caballería
MARCH	Madrid
Esteban	Museo del Prado
Batalla de David contra Goliat	F.D. 1515
Valencia	0.14*0.22
Museo Provincial	Dibujo
614	P

MARCH	Batallas (2)
Esteban	Madrid
Batallas	Antiguo Alcázar (Pasillo junto
Valencia	Audiencia)
Particular	0.28*0.56
MARCH	MARCH
Esteban	Esteban
Batallas	Batallas (2)
Madrid	Valencia
Palacio del Buen Retiro (Pieza	Luis Planes
junto a los infantes)	
MARCH	MARCH
Esteban	Esteban
Batallas de tema sagrado (4)	Batallas (3)
Valencia	Valencia
Benito Escuder	Juan Chaubet
MARCH	MARCH
Esteban	Esteban
	Campamento

Granada (Palacio de Carlos V)

Museo del Prado (Depósito
desde 1970)

884 Inv.

0.89*1.10

Oleo

L

MARCH

Esteban

Combate de caballería

Madrid

Comercio (Berkowitsch, 1973)

0.89*1.34

MARCH

Esteban

Campamento

Riofrío (Palacio)

Patrimonio Nacional

MARCH

Esteban

Combate de caballería

Riofrío (Palacio)

Patrimonio Nacional

MARCH

Esteban

Combate bíblico

Madrid

Academia de San Fernando

344

1.08*1.65

MARCH

Esteban

Combate de caballería

Madrid

Comercio (Berkowitsch, 1973)

0.89*1.34

MARCH	El paso del mar Rojo
Esteban	Madrid
Combate de caballería	Museo del Prado
Barcelona	883
Montortal	1.29*1.76
	Oleo
MARCH	L
Esteban	
Combate de caballería	MARCH
Barcelona	Esteban
Montortal	Encuentro de caballería
	Marqués de Santa Marta
MARCH	0.43*0.60
Esteban	
Combate entre turcos y	MARCH
cristianos	Esteban
Marqués de Santa Marta	Escena bélica
0.43*0.60	Madrid
	Marqués de la Torrecilla
MARCH	
Esteban	MARCH

Esteban	Esteban
Escena militar con el saqueo	Marina
de un poblado	Madrid
Madrid	Comercio (Berkowitsch, 1984)
Museo del Prado	0.94*1.25
F.D. 1963	
0.19*0.23	MARCH
Dibujo	Esteban
P	Marina
	Madrid
MARCH	Comercio (Berkowitsch, 1984)
Esteban	0.94*1.25
Josué parando el sol	
Valencia	MARCH
Museo provincial	Esteban
612	País con soldados a caballo
1.35*1.92	García de la Huerta
Oleo	0.42*0.56
L	
	MARCH
MARCH	Esteban

Rendición de una plaza por los

moros

MARCH ?

Valencia

Esteban

Museo Provincial

Batalla

611

Barcelona

1.33*1.92

Gil

Oleo

L

MARCH ?

Esteban

MARCH

Batalla

Miguel

Madrid

Batallas

Comercio (Enrique Torres)

Valencia

1.50*2.00

MARCH (Estilo de)

MARCH ?

Esteban

Esteban

Batalla

Batalla

Madrid

MARCH (Estilo de)

Comercio (Enrique Torres)

Esteban

1.50*2.00

Batalla

MARCH ?	Juan Bautista
Esteban	Sitio de la ciudad de Pamplona
Batalla entre cruzados y	Jose Manuel Franco
turcos	0.63*1.05
Murcia	
Colegio Mayor Cardenal Belluga	MATHEOS
1.48*2.23	José
Oleo	Conquista de Lorca
L	Lorca
	Santuario de Ntra. Sra. de las
MARTINEZ	Huertas
Jusepe	
Batallas (2)	MENDER ?
Marqués de Lierta ?	van der
	Combate a caballo
MARTINEZ	Barcelona
Jusepe	Milá
Sitio de Monzón (4)	Oleo
Felipe IV	T
MARTINEZ DEL MAZO	MEULEN

Adam Frans van

MEULEN

Batalla

Adam Frans van

Osuna, Almoneda de la casa

Descanso de soldados

ducal de

Particular

0.52*0.71

0.60*0.79

C

L

MEULEN

MEULEN

Adam Frans van

Adam Frans van

Batalla

Ejército en marcha

Barcelona

Particular

Particular

3552

MEULEN

MEULEN

Adam Frans van

Adam Frans van

Choque de caballería

General saliendo a campaña

Madrid

Madrid

Museo del Prado

Museo del Prado

1563

1349

0.86*1.21

0.64*0.80

MEULEN	0.64*0.80
Adam Frans van	
La Reina deja el castillo de	MEULEN
Agosta	Adam Frans van
Particular	Pañaje con soldados
0.54*0.68	Madrid
C	Particular
	0.59*0.78
MEULEN	Oleo
Adam Frans van	L
Luis XIV de Francia en batalla	
Lloret de Mar (Gerona)	MEULEN
Particular	Adam Frans van
Oleo	Soldados a la entrada de un pueblo
MEULEN	Madrid
Adam Frans van	Comercio (1970)
Luis XIV de Francia y su	0.59*0.79
Estado Mayor	L
Barcelona	
Particular	MEULEN

Adam Frans van	Montoya
Un simulacro de combate	1.11*1.48
Madrid	L
Lázaro	
11313	MEULENER
0.76*0.60	Peter
	Batalla
MEULEN	Real.
Adam Frans van	
Visita a Luis XIV en el campo	MEULENER
de batalla	Peter
Particular	Batalla
1.05*1.42	Madrid
	Escudero
MEULEN	0.41*0.57
Pablo	L
Batalla	
	MEULENER
MEULEN	Peter
Pablo	Batallas (2)
Batalla	0.37*0.51

C	MEULENER
	Peter
MEULENER	Choque de caballería
Peter	Madrid
Carga de caballería	Museo del Prado
Madrid	0.49*0.64
Museo del Prado	Oleo
2527	L
0.25*0.32	
Oleo	MEULENER
C	Peter
	Choque de caballería
MEULENER	Madrid
Peter	Particular
Choque de caballería	
Buenos Aires (Embajada)	MEULENER
Museo del Prado (Depósito	Peter
desde 1931)	Choque de caballería
1883	Madrid
0.37*0.50	Particular
C	3.04*4.58

	Madrid
MEULENER	Museo del Prado
Peter	2528
Combate de caballería	0.25*0.32
Madrid	Oleo
Museo del Prado	C
1566	
0.52*0.79	MIEL
	Jan
MEULENER	Marcha de soldados entre un
Peter	castillo y un lago
Defensa de convoy	Madrid
Madrid	José Madrazo
Museo del Prado	
1565	MIEL
0.52*0.79	Jan
T	Soldados jugando a las cartas
	Madrid
MEULENER	Particular
Peter	0.55*0.65
Escaramuza de caballería	L

MOHEDANO

Antonio

Batalla de las Navas de Tolosa

Sevilla

Convento de San Francisco

OROZCO

Eugenio

Lienzos de armas (2)

El Paular

Cartuja

MUÑOZ

Miguel

El Cardenal Cisneros a caballo
en la toma de Orán

Murcia

Santuario de Ntra. Sra. de las
Huertas

ORRENTE (Copia de)

Pedro

Las tropas de Gedeón

Madrid

Museo del Prado

1135 Inv.

1.14*2.10

NEER

Hendrick E. van der

Choque de caballería (2)

La Granja (Palacio)

Patrimonio Nacional (Retrete
del Rey)

OSTENSE ?

Batalla naval

Marqués de Leganés

1240

PACHECO

Francisco

Rendición de Sevilla

Antonio

Sevilla

Batalla de Orán

Catedral de Sevilla

Madrid

Banco Central Hispano

PALAMEDES STEVAERST

1.45*2.05

Anthonie

Escena de soldadesca

PALOMINO

Madrid

Antonio

Museo del Prado

Conquista de Córdoba

2586

Córdoba

0.44*0.33

Catedral (Capilla de Santa

Oleo

Teresa)

T

4.98*2.86

Oleo

PALMA

L

Juan de la ?

Toma de Túnez y la Goleta

PARCELLIS

Madrid

Johannes

Antiguo Alcázar

Combate entre turcos y
cristianos

PALOMINO

Marqués de Santa Marta

27

Francisco

0.50*0.65

Batallas

Marqués de Heliche

PAREJA

Juan de

PUCHINO ?

Batalla

Batalla

Madrid

Madrid

Museo Nacional de la Trinidad

Antiguo Alcázar (Pieza larga
de las bóvedas)

PEREDA

Antonio

PUGA

Socorro de Génova por el
marqués de Santa Cruz

Antonio

El marqués de Cadereita y su
armada

Madrid

Madrid

Museo del Prado

1317a

Palacio del Buen Retiro

2.90*3.70

Oleo

P.C.

L

Combate naval

Marqués de Santa Marta

PEREZ SIERRA

28

Oleo	San Millán de la Cogolla
T	Monasterio (Retablo Mayor)
RIZI	ROCCO ?
Francisco	Gio
Batalla de las Navas de Tolosa	Escena de la Guerra de
Madrid	Sucesión con el archiduque de
Iglesia de San Andrés (Capilla	Austria
de San Isidro)	Madrid
	Luzati
RIZI	
Fray Juan	ROCCO ?
San Millán de Yuso en la	Gio
batalla de Hacinas	Escena de la Guerra de
San Millán de la Cogolla	Sucesión con el archiduque de
Monasterio (Retablo Mayor)	Austria
	Madrid
RIZI ?	Luzati
Fray Juan	
San Millán en la batalla de	ROCCO ?
Simancas	Gio

Escena de la Guerra de	
Sucesión con el archiduque de	ROSA
Austria	Salvator
Madrid	Batalla
Luzati	Carlos IV
ROCCO ?	ROSA
Gio	Salvator
Escena de la Guerra de	Batalla entre ruinas
Sucesión con el archiduque de	Montoya
Austria	0.82*1.05
Madrid	
Luzati	ROSA
	Salvator
ROCCO ?	Batallas de caballería (2)
Gio	García de la Huerta
Escena de la Guerra de	930-931
Sucesión con el archiduque de	Oleo
Austria	L
Madrid	
Luzati	ROSA

Salvator	0.20*0.23
Batallas (2)	Oleo
Madrid	T
Marqués de Cenia	
	ROSA
ROSA	Salvator
Salvator	Batallas (3)
Batallas (2)	Sevilla
	López Cepero
ROSA	63-64, 544
Salvator	
Batallas (2)	ROSA
Duquesa de Benavente	Salvator
0.56*0.75	Batallas (8)
	Madrid
ROSA	Palacio Real
Salvator	
Batallas (2): Encuentro de	ROSA
caballería y Muerte de un	Salvator
oficial	Desembarco
Montoya	Barcelona

Particular

	ROSA
ROSA	Salvator
Salvator	Pais con soldados (4)
Marina con playa embarcándose	García de la Huerta
varios soldados	797, 798, 804, 805
Almoneda de Luis de Portilla	
0.24*0.31	ROSA ?
	Salvator
ROSA	Paisaje con soldados
Salvator	Madrid
Marinas y batallas (10)	Alba
Sevilla	1.29*0.90
Aniceto Bravo	
	RUEENS
ROSA	Pedro Pablo
Salvator	El Cardenal-Infante Don
Marina. Desembarque de	Fernando en la Batalla de
soldados	Nördlingen
Almoneda de Luis de Portilla	Madrid
0.24*0.31	Museo del Prado

1687	Peter Paul
3.35*2.58	Guerra
Oleo	Madrid
L	Antiguo Alcázar (Pieza ochavada)
RUBENS	
Peter Paul	RUFQ
La muerte del consul Decio	Luis
Madrid	Batalla ?
Museo del Prado	Filiberto de Saboya
2456	
0.99*1.38	RUI%
Oleo	Juan
T	Desembarco de fuerzas en la playa de Auguada (sic)
RUBENS	Almoneda de la casa ducal de
Peter Paul	Osuna
Batalla	0.39*0.72
Conde de Medellín	
RUBENS	RUIZ
	Juan

Subida del monte santo por el ejército desembarcado	José Madrazo
Almoneda de la casa ducal de Osuna	SEGCVIA
0.39*0.72	Juan de Desembarcos Madrid
RUIZ DE CAMARGO	Particular
Jerónimo y Pedro	
Batalla de las Navas de Tolosa	SERRANO
Burgos	Juan
Patrimonio Nacional (Monasterio de las Huelgas)	Soldado de la guardia Madrid
650071	Antiguo Alcázar (Pasillo junto a galería del Cierzo)
3.80*8.79	1.68*2.11
Fresco	
SEGHERS	SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE
Gerard	Juan de
Militares entreteniendo a una dama	Batallas (2) García de la Huerta
Madrid	

SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE	en una venta
Juan de	Madrid
Dos soldados a caballo	José Madrazo
García de la Huerta	
0.52*0.63	SNAYERS
	Peeter
SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE	Ataque nocturno a Lila
Juan de	Madrid
Episodio de un combate	Museo del Prado
Marqués de Santa Marta	1739
0.18*0.29	1.81*2.67
	Olec
SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE	L
Juan de	
Episodio de una batalla campal	SNAYERS
Marqués de Santa Marta	Peeter
0.18*0.29	Batalla
	L.M.R.
SNAYERS	0.76*1.25
Peeter	
Alto de soldados de caballería	SNAYERS

Peeter	1.95*2.63
Batalla	L
Marqués de la Torrecilla	
	SNAYERS
SNAYERS	Peeter
Peeter	Batalla a caballo
Batalla	Barcelona
Particular	Milá
	Oleo
SNAYERS	L
Peeter	
Batalla	SNAYERS
Almoneda de la casa ducal de	Peeter
Osuna	Batalla de Halberstadt
1.18*1.55	E. le Roy
L	113
SNAYERS	SNAYERS
Peeter	Peeter
Batalla	Batalla de Nördlingen
Salamanca	Madrid

Marqués de Leganés

Peeter

Batallas (5)

SNAYERS

Madrid

Peeter

Marqués de Leganés

Batallas

72-76

San Sebastián

Palacio de San Telmo

SNAYERS

Peeter

SNAYERS

Campamentos (6)

Peeter

La Granja (Palacio)

Batallas de Flandes

Patrimonio Nacional

Madrid

Marqués de Remisa

SNAYERS

Peeter

SNAYERS

Chcque de caballería

Peeter

Madrid

Batallas (3)

Marqués de Leganés

Madrid

114

Marqués de Leganés

SNAYERS

SNAYERS

Peeter

Choque de caballería

Peeter

Madrid

Choque de caballería

Particular

L.M.R.

2.47*4.06

0.76*1.25

T

SNAYERS

SNAYERS

Peeter

Peeter

Choque de caballería entre
españoles y holandeses

Choque de caballería

Granada (Palacio de Carlos V)

Soult

Museo del Prado (Depósito
desde 1970)

0.74*1.24

L

1735

SNAYERS

0.79*1.04

Peeter

Oleo

Choque de caballería

C

Madrid

Particular

SNAYERS

3552

Peeter

Combate de caballería

SNAYERS

Madrid

José Madrazo 2.00*2.65

0.76*1.23 Oleo

L

SNAYERS

Peeter

SNAYERS

Entrada del archiduque

Peeter

Leopoldo Guillermo en una
ciudad

Los archiduques Isabel y

Alberto con su Estado Mayor

Madrid

Madrid

Particular

Perinat

0.76*1.19

0.68*0.98

Oleo

Olec

L

L

SNAYERS

SNAYERS

Peeter

Peeter

Isabel Clara Eugenia en el
sitio de Breda

Marcha

Real

Madrid

Museo del Prado

SNAYERS

1747

Peeter

Marcha de un destacamento	Particular
Soult	
0.74*1.24	SNAYERS
L	Peeter
	Sitio de Aire-sur-la-Lys
SNAYERS	Madrid
Peeter	Museo del Prado
Marcha y batalla	2847
Real	1.84*2.63
	Oleo
SNAYERS	L
Peeter	
Pillaje de una aldea	SNAYERS
Pacully	Peeter
1.12*1.53	Sitio de Bar-le-Duc
L	Madrid
	Museo del Prado
SNAYERS	1741
Peeter	1.84*2.63
Plaza fuerte de Flandes	Oleo
Madrid	L

SNAYERS	1733
Peeter	1.83*2.60
Sitio de Breda	Oleo
Marqués de Leganés	L
371	
	SNAYERS
SNAYERS	Peeter
Peeter	Sitio de Juliers
Sitio de Breda	Madrid
Madrid	Marqués de Leganés
Museo del Prado	372
1743	
1.84*2.63	SNAYERS
Oleo	Peeter
L	Sitio de Lérida
	Barcelona
SNAYERS	Cormellá
Peeter	
Sitio de Gravelinas	SNAYERS
Madrid	Peeter
Museo del Prado	Sitio de Lérida

Madrid

Palacio de Viana

1.95*2.88

Oleo

L

SNAYERS

Peeter

Sitios y batallas (6):

Meningnan-Horme-Pargaditz-Pu

ente Viena

Madrid

Marqués de Leganés

111, 115-117

SNAYERS

Peeter

Socorro de Lérida (2)

Madrid

Marqués de Leganés

1246-7

SNAYERS

Peeter

Socorro de Saint Omer

Madrid

Museo del Prado

1744

1.84*2.63

Oleo

L

SNAYERS

Peeter

Socorro de la plaza de Lérida

Madrid

Museo del Prado

1746

1.95*2.88

Oleo

L

SNAYERS	1740
Peeter	1.84*2.63
Toma de Breda	Oleo
López Cepero	L
0.63*1.13	
SNAYERS	SNAYERS
Peeter	Peeter
Toma de Saint-Venant	Toma de una plaza
Madrid	La Granja (Palacio)
Museo del Prado	Patrimonio Nacional (Pieza 74)
1742	SNAYERS
1.84*2.63	Peeter
Oleo	Tropas en la toma de una
L	ciudad
SNAYERS	Madrid
Peeter	Particular
Toma de Ypres	SNAYERS
Madrid	Peeter
Museo del Prado	Tropas palatinas en Baviera

(Batalla de la Montaña Blanca)	desde 1882)
E. le Roy	5134
114	1.23*3.20
	Oleo
SNAYERS	L
Peeter	
Vista caballera de Breda y sus	SOLIMENA
contornos	Francesco
Madrid	Batalla de Zama
Museo del Prado	Madrid
1748	Particular
1.40*2.26	0.90*1.23
Oleo	Oleo
L	L
SNYDERS	S.V.
Frans	Soldados asaltando una aldea
Principio de la guerra del	Particular
Lacio	
Gerona (Museo)	TEMPESTA
Museo del Prado (Depósito	Antonio

Armada delante de la plaza de	Palacio del Buen Retiro
Ziericksee	
Madrid	TEMPESTA
Palacio del Buen Retiro	Antonio
	S i t i o d e V e r g e n
TEMPESTA	(¿Bergen-op-Zoom ?)
Antonio	Madrid
Batalla y el gran Turco	Palacio del Buen Retiro
Madrid	
Palacio del Buen Retiro	TEMPESTA (Atribuido a)
	Antonio
TEMPESTA	Batalla de caballería
Antonio	La Granja (Palacio)
Sitio de Albestratts	Patrimonio Nacional
Madrid	10027677 ?
Palacio del Buen Retiro	0.37*0.70
	Oleo
TEMPESTA	L
Antonio	
Sitio de Maastricht	TEMPESTA (Atribuido a)
Madrid	Antonio

Batalla de caballería	Antonio
La Granja (Palacio)	Plaza de Ulet (¿Hulst?)
Patrimonio Nacional	Madrid
10027677 ?	Palacio del Buen Retiro
0.37*0.70	
Oleo	TEMPESTA ?
L	Antonio
	Toma de Amiens
TEMPESTA ?	Madrid
Antonio	Palacio del Buen Retiro
Plaza de Calais	
Madrid	TENIERS
Palacio del Buen Retiro	Abraham
	Cuerpo de guardia
TEMPESTA ?	Almoneda de la casa ducal de
Antonio	Osuna
Plaza de Ostende	0.47*0.63
Madrid	T
Palacio del Buen Retiro	
	TENIERS
TEMPESTA ?I	Abraham

Soldados fumando	1835
Luis Méndez de Haro	0.27*0.39
	C
TENIERS (Atribución)	
Abraham	TENIERS
Cuerpo de guardia	David
Madrid	Asuntos militares
Museo del Prado	Madrid
	Palacio de los duques de Alba
TENIERS (Atribución)	
Abraham	TENIERS
Cuerpo de guardia	David
Madrid	Batalla de D. Juan de Austria
Museo del Prado	Madrid
	Particular
TENIERS	
David	TENIERS
Armida en al batalla frente a	David
los sarracenos	Cuerpo de guardia
Madrid	Madrid
Museo del Prado	Museo del Prado

1812	TENIERS
0.67*0.52	David
C	El soldado alegre
	Madrid
TENIERS	Museo del Prado
David	1791
Cuerpo de guardia	0.47*0.36
Luis Felipe	Oleo
	T
TENIERS	
David	TENIERS
Cuerpo de guardia	David
Madrid	El tiro de ballesta
José Madrazo	Madrid
	Museo del Prado
TENIERS	1790
David	0.54*0.88
Cuerpo de guardia (2)	Oleo
Salamanca	T
0.86*1.12	
C	TENIERS

David

TENIERS

Encuentro con la flota turca

David

Pastrana

Llegada de don Juan de Austria

0.69*0.83

Pastrana

L

0.69*0.83

L

TENIERS

David

TENIERS

Entrada de don Juan de Austria

David

en Bruselas (2)

Moncada derrota a lo

Madrid

insurrectos

Antiguo Alcázar (Galería del

Particular

Cierzo)

0.54*0.68

C

TENIERS

David

TENIERS

Fortaleza

David

Madrid

Partida de don Juan de Austria

Antiguo Alcázar (Tránsito de

para los Países Bajos

la Encarnación)

Pastrana

0.69*0.83

L	Soldados jugando
	Madrid
TENIERS	Convento de las Carmelitas
David	Descalzas
Proezas de Reinaldos frente a	
los egipcios	TENIERS
Madrid	David
Museo del Prado	Vivac
1834	Madrid
0.27*0.39	Museo del Prado
C	1811
	0.63*0.89
TENIERS	
David	TENIERS (Atribuida a)
Soldados	David
Madrid	Batalla de D. Juan de Austria
Antiguo Alcázar (Galería del	Madrid (Palacio Real)
Cierzo)	Patrimonio Nacional
	10010185
TENIERS	1.73*2.66
David	Oleo

L	liberación de San Pedro
	La Coruña (Capitanía General)
TENIERS (Copia)	Museo del Prado (Depósito)
David	1838
Cuerpo de guardia	0.62*0.81
Madrid	Oleo
Museo del Prado	L
1784	
0.49*0.68	TENIERS (Copia)
	David
TENIERS (Copia)	Entrada triunfal de don Juan
David	José de Austria
Cuerpo de guardia	Madrid (M. Asuntos Exteriores)
Madrid	Museo del Prado
Museo del Prado	4803 (T 893)
1783	0.65*0.82
0.49*0.68	
	TENIERS (Copia)
TENIERS (Copia)	David
David	Sorpresa de una plaza fuerte
Cuerpo de guardia, con la	durante la noche

Madrid (M. Asuntos Exteriores)	Batalla
Museo del Prado	Madrid
4804 (T 894)	Museo del Prado
0.66*0.82	2775
	0.62*1.46
TOLEDO	
Juan de	TOLEDO
Abordaje	Juan de
Madrid	Batalla
Museo del Prado	Madrid
1157	Palacio (Salón primero)
0.48*0.84	
	TOLEDO
TOLEDO	Juan de
Juan de	Batalla con puente
Batalla	Madrid
Murcia	Museo del Prado
Francisco Berdín de Molina	2776
	0.63*1.46
TOLEDO	
Juan de	TOLEDO

Juan de	Murcia
Batalla de Lepanto	Gaspar Antonio de Oca Zuñiga
Murcia	y Sarmiento
Iglesia de Santo Domingo	1.05*0.84
2.18*3.58	
	TOLEDO
TOLEDO	Juan de
Juan de	Batallas (2)
Batallas (2)	Madrid
Zaragoza	Marqués de Salamanca
Marqués de Ayerbe	0.53*0.71
TOLEDO	TOLEDO
Juan de	Juan de
Batallas (2)	Batallas (3)
Murcia	Madrid
Marqués de Torre Pacheco	Juan Alvarez
TOLEDO	TOLEDO
Juan de	Juan de
Batallas (2)	Carga de caballería

Murcia	Combate naval
Estoup, Alvaro d'	Madrid
0.61*0.73	Palacio (Salón segundo)
	2.25*4.09
TOLEDO	
Juan de	TOLEDO
Choque de caballería contra	Juan de
infantería	Combate naval entre españoles
Murcia	y turcos
Estoup, José María d'	Madrid
0.61*0.75	Museo del Prado
	1154
TOLEDO	0.62*1.10
Juan de	
Choque entre caballería e	TOLEDO
infantería	Juan de
Marqués de Santa Marta	Combates y marchas
0.51*0.81	Granada
	Particular
TOLEDO	
Juan de	TOLEDO

Juan de

Desembarco de corsarios

Madrid

Palacio (Salón segundo)

2.25*3.67

TOLEDO

Juan de

Desembarco y combate

Madrid

Museo del Prado

894 Inv.

0.62*1.10

Oleo

L

TOLEDO

Juan de

Ejército en marcha

Marqués de Santa Marta

0.50*0.19

TOLEDO

Juan de

Escena de campamento

Murcia

Torrequil

TOLEDO

Juan de

Marinas militares (2)

Murcia

Francisco Melgarejo

TOLEDO

Juan de

Naufragio

Madrid

Museo del Prado

1155 Inv.

0.62*1.10

Oleo

L

TOLEDO

Juan de

Soldados

Madrid

Almoneda de Luis de Portilla

TOLEDO ?

Juan de

Batalla

Riofrío (Palacio)

Patrimonio Nacional

0.92*1.20

TOLEDO (Círculo de)

Juan de

Combate de caballería entre
turcos y cristianos

Murcia

Diputación provincial

0.36*0.49

TOLEDO ?

Juan de

Batalla de Lepanto (¿Destruída
en 1936?)

Murcia

Santiago de Totana

TOLEDO ?

TOLEDO ?

Juan de

Batalla

Madrid

Blanco Monsell

Juan de

Batalla junto a una fortaleza

Riofrío (Palacio)

Patrimonio Nacional

0.98*1.51

TOLEDO ?

Juan de

Carga de caballería

Murcia

Estoup

0.61*0.73

TOLEDO ?

Juar. de

Choque de caballería

Palma de Mallorca

Conde de España

0.57*0.87

TOLEDO ?

Juan de

Choque de caballería

Palma de Mallorca

Conde de España

0.51*0.76

TOLEDO ?

Juan de

Combate de caballería

Lorca

Ayuntamiento

0.73*1.33

TOLEDO ?

Juan de

Choque de caballería

Palma de Mallorca

Conde de España

0.51*0.76

TOLEDO ?

Juan de

Combate de jinetes

Murcia

Diputación provincial

0.36*0.49

TOLEDO ?	TOLEDO ?
Juan de	Juan de
Combate naval	Combate naval entre cristianos
Bilbao	y turcos
Museo	Valladolid
69/232	Casa de Cervantes
0.94*1.40	
Oleo	TOLEDO ?
L	Juan de
	Desembarco de una goleta
TOLEDO ?	Murcia
Juan de	Museo provincial
Combate naval entre cristianos	161
y turcos	0.72*0.97
Bilbao	Oleo
Museo	L
233	
0.94*1.42	TOLEDO ?
Oleo	Juan de
L	Marina
	Murcia

Estoup

106

VAIDES

Lucas

TORRES

Batalla de Lepanto

Matias de

Sevilla

Batallas

Iglesia de la Magdalena

Madrid

Particular

VAIDES LEAL

Juan de

TORRES

Ataque de los moros al

Matias de

convento de Asís

Batallas (4)

Sevilla

Madrid

Museo provincial

Mateo de Amago

38

1.68

3.30*3.25

Oleo

ULFT ?

L

Juan van der

Arquitectura con escena bélica

VAIDES LEAL

Sevilla

Juan de

Particular

Batalla contra moros

Sevilla	Diego de
Ibarra	Rendición de Breda
	Madrid
VAZQUEZ	Museo del Prado
Alonso	1172
Batalla de las Navas de Tolosa	3.07*3.67
Sevilla	Oleo
Convento de San Francisco	L
VELAZQUEZ	VELAZQUEZ (Copia de)
Diego	Diego de
Rendición de Breda (¿Boceto?)	Rendición de Breda
Haro	Barcelona
	Particular
VELAZQUEZ	
Diego	VELAZQUEZ (Copia de)
Soldados (2)	Diego de
Inventario de Velázquez	Rendición de Breda
359-360	Cádiz
	Museo
VELAZQUEZ	186

3.08*3.55

1.13*1.39

Oleo

Olec

L

L

VELAZQUEZ (Copia por Mme.

VELDE (El Joven)

Anselma)

Willem van de

Diego de

Combate naval entre españoles

Rendición de Breda (Copia)

y holandeses

Madrid

Madrid

Academia de San Fernando

José Madrazo

415

VELDE (El Joven)

VELAZQUEZ (Copia)

Willem van de

Rendición de Breda

Marina

Sevilla (Palacio de San Telmo)

Madrid

Duques de Montpensier

Alba

220

VELAZQUEZ (Copia)

0.44*0.65

Rendición de Breda

Marqués de Santa Marta

VERSEHURING

182

H.

Batalla

Duquesa de Osuna

1.86*2.87

VICTORIA

Vicente

VILLOLDO Y LEDESMA

Armas y pertrechos de caza

Escena bélica

Madrid

Madrid

Museo del Prado

Museo del Ejército

2934

Fresco

0.69*0.95

VILLOLDO Y LEDESMA

VICTORIA

Escena bélica

Vicente

Madrid

Bodegón de armas

Museo del Ejército

Sevilla

Fresco

Duquesa de Osuna

1.86*2.78

VINCKEBOONS

David

VICTORIA

Emboscada

Vicente

Particular

Bodegón de armas

746''

Sevilla

VIÑAS	Batalla
Antonio de las	Sevilla
Vistas de Zelandia	Museo de Bellas Artes
El Pardo (Palacio)	1.42*2.00
Patrimonio Nacional	L
VOS	VRANCX
Simon	Sebastián
Batalla de Tentudia	Batalla
Particular (¿Marqués de	Particular
Lozoya?)	1.20*1.75
	L
VRANCX	
Sebastián	VRANCX
Asalto de soldados a una aldea	Sebastián
Particular	Batalla de las Dunas
1.08*0.65	Sevilla
L	Museo de Bellas Artes
	1.42*2.00
VRANCX	L
Sebastián	

VRANCX	Paisaje con soldados
Sebastián	Particular
Batallas (6)	0.91*0.84
Comercio	L
Oleo	
	VRANCX y Jan Brueghel
VRANCX	Sebastián
Sebastián	Sorpresa de un convoy
Choque de caballería	Madrid
Madrid	Museo del Prado
Mallo	1884
0.51*0.86	0.48*0.86
VRANCX	VRANCX (Estilo de)
Sebastián	Sebastián
Marcha de soldados	Batalla
Madrid	Marqués de la Torreçilla
Particular	
	VRANCX ?
VRANCX	Sebastián
Sebastián	Sitio de Ostende

Madrid	desde 1948)
Museo del Prado	2144
1882	0.44*0.62
0.73*1.11	Oleo
	L
WIERINGEN	
Cornelis Claesz van	WILDENS
Combate naval	Jan
Granada (Palacio de Carlos V)	País con figuras y un carro
Museo del Prado (Depósito	con efectos de guerra
desde 1970)	Barcelona (Palacio Pedralbes)
2143	Museo del Prado (Depósito
0.43*0.90	desde 1924)
Oleo	2003
T	1.05*1.89
	Oleo
WIERINGEN (Estilo de)	
Cornelis Claesz van	WOUVERMAN
Combate naval	Philips
Figueras (Museo del Ampurdán)	Alto de tropa
Museo del Prado (Depósito	Madrid

Alba	Madrid
230	Museo del Prado
0.35*0.44	2153
Oleo	0.49*0.55
T	Oleo
	L
WOUWERMAN	
Philips	WOUWERMAN
Batalla	Philips
La Granja (Palacio)	Parada en levante
Patrimonio Nacional (Cuarto	Madrid (Palacio Real)
del Rey)	Patrimonio Nacional
	10010179
WOUWERMAN	0.19*0.14
Philips	Oleo
Batalla	T
Particular	
	WOUWERMAN
WOUWERMAN	Philips
Philips	Refriega entre tropas enemigas
Choque de caballería	Madrid

Museo del Prado	Marqués de Santa Marta
2154	0.45*0.40
0.60*0.71	Oleo
Oleo	T
L	
	WOUVERMAN (Estilo de)
WOUVERMAN	Philips
Philips	Batalla
Soldados acampados	Madrid
Aranjuez (Palacio)	Lázaro
Patrimonio Nacional (Casita del Labrador)	0.90*0.69
10046860	WOUVERMAN ?
0.48*0.41	Philips
Oleo	Batallas
L	La Granja (Palacio)
	Patrimonio Nacional (Cuarto del Rey. 1ª Pieza)
WOUVERMAN (Copia de)	
Philips	
Alto de oficiales en un campamento	ZUREARAN
	Francisco

Defensa de Cádiz contra los
ingleses

Madrid

Museo del Prado

656 Inv.

3.02*3.23

Oleo

L

B I B L I O G R A F I A

ABREU Y BERTODANO, J. A., Colección de los Tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, etc., Madrid, 1740-1752.

AEDO Y GALLART, Diego de, Viaje, sucessos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria..., Madrid, Imp. del Reyno, 1637.

AGULLO Y COBO, Mercedes, Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, Ayuntamiento, 1981.

ALBI DE LA CUESTA, Julio, Un eco de clarines. La caballería española, Madrid, Tabapress, 1992.

ALCAHALI, Baron de, Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, Imp. Federico Domenech, 1987.

ALCALA YAÑEZ Y RIBERA, Jerónimo, El donado hablador Alonso, en "La novela picaresca española", Madrid,

Aguilar, 1978.

ALCALA ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639), Barcelona, Planeta, 1975.

ALCOLEA, Santiago, Granada. Guías artísticas de España, Barcelona, Aries, 1960.

ALDANA FERNANDEZ, Salvador, Guía abreviada de artistas valencianos, Valencia, Imp. Soler, 1970.

ALDANA FERNANDEZ, Salvador, Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia, "Archivo de Arte Valenciano", Valencia, 1956.

ALDANA, Francisco de, Poesías, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

ALEMAN, Mateo, Guzmán de Alfarache, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

ALEXANDRE, Arsène, Histoire de la peinture militaire en France, Paris, Henri Laurens, (s.a.).

ALMAGRO, Antonio, La Historia a través del arte..., Madrid, 1958.

ALMIRANTE, José, Bosquejo de la historia militar de España, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

ALMIRANTE, José, Diccionario Militar, Madrid, Imp. del Depósito, de la Guerra, 1869.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Juan de Borgoña, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1954.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Pintura del Renacimiento, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1955, "Ars Hispaniae", vol. XII.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Pintura del siglo XVII, Madrid, Plus Ultra, 1958, "Ars Hispaniae", vol. XV.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1947.

ARAUJO SANCHEZ, Ceferino, "El fin del arte es la expresión del alma...", La ilustración Española y Americana, 1874, 22 de septiembre.

AVILA Y ZUÑIGA, Luis de, Comentario... de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, Madrid, Imp. de Francisco Javier García, 1767.

BAQUERO ALMANSA, A., Los profesores de la Bellas Artes Murcianos, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913.

BARADO, Francisco, Mis estudios históricos, Madrid, 1893.

BARADO, Francisco, Museo Militar. Historia del Ejército Español, Barcelona, Manuel Soler, (s.a.).

BARBA HERNANDEZ, Bartolomé, El sitio de Breda según la relación de Hermann Hugo, Revista de Historia Militar, nº 5, 1959.

BARCIA Y PAVON, Angel María, Catálogo de la Colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, Madrid, 1914.

BERNIS, Carmen, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.

BEROQUI, Pedro, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", Bol. Sociedad Española de Exc., 1932, Junio.

BERUETE Y MORET, Aureliano de, El cuadro como documento histórico, Madrid, Blass, 1922.

BERUETE Y MORET, Aureliano de, Velázquez, Paris, Librairie Renouard, 1898.

BERWICK, Duque de, Memoires du Marechal de Berwik, Duc

et Pair de France et Generalissime des armées de sa
Magesté, La Haya, Chez P. Paupie, 1737.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1967.

BLANC, M. Charles, Histoire des peintres... Ecole
ombrienne et romaine., París, Vve. Jules Renuard, 1870.

BOCCIA, Lionello G., Dizionari terminologici. Armi
difensive dal Medioevo all'Etá Moderna, Brescia, Centro
Di, (s.a.).

BORELIUS, Aron, Velázquez, Linkoping, 1949.

BOUCHER, François, Historia del traje..., Barcelona,
Montaner y Simón, 1967.

BOUDET, Jacques, Histoire Universelle des Armées,
París, Robert Laffont, 1966.

BOVER, J.M., Noticia histórico-artística de los museos

del... Cardenal Despuig, 1846.

BOXHORN, Marcus Zuerius, Historia obsidionis Bredae et rerum anno MDCXXXVII gestarum, Lugdini, 1640.

BRANCHETTI, Maria Grazia, Epos. Uomini e armi nella pittura a Roma dal XVI al XIX secolo, Roma, Rivista Militare, 1989.

BROWN, Jonathan, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

BROWN, Jonathan, Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV., Madrid, Revista de Occidente, 1981.

BUSQUETS BRAGULAT, Julio, Ética y derecho de Guerra (Ensayo), Madrid, Int. Franciscos de Vitoria, 1966.

CABALLERO GOMEZ, María Victoria, Juan de Toledo. Un

pintor en la España de los Austrias, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1985.

CABRERA DE CORDOBA, Luis, Filipe Segundo, Rey de España, Madrid, Imp. Aribau, 1876.

CACERES PLA, Francisco, "Juan de Toledo", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911.

CACERES PLA, Francisco, Juan de Toledo. Ensayo biográfico-histórico, Madrid, Imp. Evaristo Sánchez, 1891.

CALONGE Y PEREZ, Ignacio, El pabellón español o diccionario histórico descriptivo de las batallas..., Madrid, imp. D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1855.

CALVO SANCHEZ, Ignacio, Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la historia militar de España, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1919.

CAMON AZNAR, José, "Casi todo Zurbarán", Goya, nº 64-65, 1965.

CAMON AZNAR, José, La pintura española del siglo XVII, vol. XXV de "Summa Artis", Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

CAMON AZNAR, José, Velázquez, Madrid, Espasa Calpe, 1964.

Campaña de Alsacia por el Duque de Feria. Año 1633, M.s. de la B.N., nº 2364.

CANOVAS Y COBEÑO, Francisco, Historia de la ciudad de Lorca, Lorca, Imp. de "El Noticiero", (s.a.).

CARRERO BLANCO, Luis, "La batalla naval de Lepanto", Reales Sitios, nº 17.

CARRETE PARRONDO, Juan, El grabado en España (Siglo XV al XVIII), Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Carta de D. Gaspar López de Funes, fechada en Madrid el 16 de marzo de 1630. Ms. de la B.N., nº 4396.

CARTUJANO, El, Vita Christi, Sevilla, 1531.

CASARES, Julio, Diccionario ideológico de la lengua española, Barcelona, Gustavo Gili, 1959.

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, Aventuras del bachiller Trapaza..., en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1974.

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de, La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, en "Novela picaresca española", Madrid, Noguer, 1976.

Catalogue de la Peinture Ancienne, Bruselas, Museo de Bellas Artes, 1957.

CATERINO DAVILA, Enrico, Historia de las Guerras Civiles de Francia; Amberes, Juan Bautista Verdussen,

1713.

CATURLA, María Luisa, "Cartas de pago de los doce cuadros... del Salón de Reinos del Buen Retiro", Archivo Español de Arte, 1960.

CATURLA, María Luisa, Un pintor gallego en la corte de Felipe IV. Antonio Puga, Santiago de Compostela, 1952.

CAUSA, Raffaello, La pittura del seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco, Napoli, Società Editrice Storia de Napoli, Estretto dal Quinto Volume della Storia de Napoli, 1972.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España..., Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, 1800.

CERROLAZA, Antonio, Spínola. Un genovés en Flandes, Madrid, Gran Capitán, 1946.

CERVANTES, Miguel de, El casamiento engañoso, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978.

CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Historia de Don Felipe IIIII, Barcelona, Sebastián de Cermellas, 1634.

CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CHASTEL, André, El Saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

CHIARINI, Marco, Batallas. Pinturas de los siglos XVI al XIX en los museos de Florencia, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones, 1990.

CIRICI-PELLICER, Alexandre, "El tema del vacío central en la plástica de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 141.

CIRLOT, Juan Eduardo, "La composición en la pintura de

Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 168.

Colección Banco Hispano Americano, Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, 1991.

Colección del Ecxmo. Sr. D. Luis de Portilla, Madrid, 1880.

COLLADO, Luis, Plática manual de artillería..., Milan, Pablo Gotardo Poncio, 1592.

COLOMA, Carlos, Las guerras de los Estados Baxos..., Barcelona, Juan Simon, 1627.

CONTRERAS, Alonso de, Vida, nacimiento, padres y crianza del capitán Alonso de Contreras, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, Obras maestras del arte español. La Rendición de Breda, Barcelona, Juventud, 1953.

COPIA de una carta que un cavallero soldado recibio en Madrid, en que... le avisan de algunos sucessos de las guerras de Italia... (Al final): De Saona a 20 de Diziembre de 1625.

COVARRUBIAS, Sebastián, Tesoro de la lengua castellana o española, Barcelona, Alta Fulla, 1989.

COVELIER, Joseph, Peeter Snayers, peintre de batailles, "Bull. Inv. hist. belge de Rome", fase XXIII, Bruxelles-Rome, 1944-1946.

Crónica del Emperador Carlos V, Madrid, C.S.I.C., 1964.

CRUZ, Nicolás de la, Viaje de España, Francia e Italia, Cádiz, Imp. Manuel Bosch, 1812.

DE VITA, Carlo, Dizionari terminologici. Armi bianche dal Medioevo all'Etá Moderna, Brescia, Centro Di, (s.a.).

DEFOURNEAUX, Marcellin, La España del siglo de Oro, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

DELEITO Y PIÑUELA, José, Declinar de la monarquía española, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

DI BLASI, Giovanni, Storia del regno di Sicilia..., Palermo, Stamp. di Pietro Pensante, 1859.

DIAZ DE VILLEGAS, José, Nueva geografía de España..., Madrid, Ares, 1953.

DIAZ DEL VALLE, Lázaro (Citado por Sanchez Cantón, F.J., Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. C. Bermejo, 1933, T. II).

DIAZ PADRON, Matías, El arte en la época de Calderón, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1981.

DIAZ PADRON, Matías, Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuelas flamenca. Siglo XVII, Madrid,

Museo del Prado, 1975.

DIAZ PADRON, Matías, Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Exposición homenaje, Madrid, Dirección General del
Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

DIAZ-PLAJA, Fernando, El ejército imperial, Barcelona,
Argos, 1951.

DIAZ-PLAJA, Fernando, La historia de España en sus
documentos. El siglo XVII, Madrid, Instituto de
Estudios Políticos, 1957.

Dibuxos de guerra..., Ms. Bib. Museo del Ejército, s.
XVII.

DIEZ DEL CORRAL, Luis, Velázquez, la Monarquía e
Italia, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

DOMINGUEZ ORTIZ, A., Desde Carlos V a la Paz de los
Pirineos. 1517-1660, Barcelona, Grijalbo, 1974.

DONDINO, Guillermo, Guerras de Flandes, Tercera Década, Amberes, Miguel Bousquet, 1748.

DUPUY, R. Ernest, The encyclopedia of military history, London, MacDonald and Jane's, 1977.

DURDIK, Jan, et alía, Armas de fuego antiguas, Madrid, Libsa, 1989.

EGUILUZ, Martín de, Milicia, discurso y regla militar..., Madrid, 1595.

ELLIOT, J. H., La España Imperial. 1469-1716, Madrid, Ejército, 1981.

Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España, publicados en Edición dirigida por Antonio Pérez y Gómez, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1949.

ENRIQUEZ GOMEZ, Antonio, Vida de don Gregorio Guadaña,

en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1976.

ESPINEL, Vicente, Vida de Marccs de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

ESPINOS DIAZ, Adela, "Modelos de A. Tempesta en la obra de Esteban March", Archivo Español de Arte, nº 212 (1980).

ESSEN, Alfred van der, Le Cardinal-Infant et la politique européenne de l'Espagne, 1609-1641, Lovaina, 1949.

Estado de las cosas de Flandes y del campo de S.M. sobre la ciudad de Breda, Sevilla, 1624.

Estampas de los sucesos de Europa en el siglo XVI, Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes, nº 3555.

Estebanillo González, en "Novela picaresca española",

Barcelona, Noguer, 1976.

ESTRADA, Famiano, De las Guerras de Flandes, Amberes, H. y C. Verdussen, 1701 (También ed. de 1748).

Exposición: Barcelona y Lepanto, Barcelona, Capitanía General de Cataluña, 1981.

FERNANDEZ DE CORDOBA, Gonzalo, Relación hecha por don Gonzalo Fernández de Cordova de la batalla de Fleurus. Recogida en la CODOIN, t. LIV.

FERNANDEZ DURO, Cesáreo, Armada Española..., Madrid, Museo Naval, 1972.

FERNANDEZ LARRAIN, Sergio, La Rendición de Breda, Madrid, Editora Nacional, 1968.

FERNANDEZ MEDRANO, Sebastián, Arquitectura militar, Bruselas, 1687.

FERRAN SALVADOR, Vicente, "Esteban March y sus pinturas del Museo del Prado". Saitabi, 1945, nº 10.

FREEDBERG, S.J., Pintura en Italia. 1500-1600, Madrid, Cátedra, 1983.

FUENTES, Julio, El Conde de Fuentes y su tiempo, Madrid, Imp. Patronato de Huérfanos Militares, 1908.

FULLER, T. F. C., Batallas decisivas del mundo occidental, Madrid, Ejército, 1979.

FUNCKEN, Liliane et Fred, Les costumes et les armes des soldats de tous les temps, Tournai, Casterman, 1966.

GALINDEZ DE CARVAJAL, Lorenzo, Crónica del Señor Rey Don Juan Segundo... por... Fernán Pérez de Guzmán, Valencia, Imp. Benito Monfort, 1779.

GALLEGO, Antonio, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Aguilar.

GARCIA RODRIGUEZ, José María, Ambrosio Spínola y su tiempo, Barcelona, Olimpo, 1942.

GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1955.

GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, El heroísmo, como tema de nuestra plástica, Diario "Levante", 1946-9-17.

GARRAN, Constantino, San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios, Logroño, 1929.

GAYA NUÑO, Juan A., "30 obras en Norteamérica", Mundo Hispanico, nº 197, agosto, 1964.

GAYA NUÑO, Juan A., La pintura española fuera de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

GIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel, El aventurero

Simplicissimus, Barcelona, Plaza y Janés, 1978.

Glossarium armorum. Edición española. Armas defensivas,
Graz, Akademische Druck, 1981.

GOMEZ TABANERA, José, "<<Las Lanzas>> de Velázquez y
Rubens", Goya, 1958-59.

GOTTLIEB, Carla, "An emblematic source for
Velázquez '<<Surrender of Breda>>'", Gazette des Beaux
Arts, Mars, 1966, T. LXVII.

GRANVELLE, Memoires de Granvelle, Bruxelles, 1877-1896,
T. V.

GREGORI, Mina, L'opera completa di Zurbarán, Milano,
Rizzoli, 1973.

GRISERI, Andreina, L'autunno del manierismo alla corte
di Carlo Emanuele I e un arrivo "caravaggesco",
"Paragone", nº 141.

GUALDO PRIORATO, Galeazzo, Historia delle guerre di Ferninando II..., Venetia, Presso i Bertani, 1640.

GUE TRAPIER, Elisabeth du, Valdés Leal, New York, Hispania Society of America, 1960.

GUE TRAPIER, Elisabeth du, Velázquez, New York, 1948.

Guía del Museo Cerralbo, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1956.

GUINARD, Paul, "Los <Desposorios de la Virgen> en la iglesia de S. Sulpicio, de Paris", Arch. Esp. Arte y Arq., T. 7, 1931.

GUINARD, Paul, "¿Zurbarán, pintor de paisaje?", Goya, 1964, nº 64-65.

GUINARD, Paul, Les peintres espagnols, Paris, Le Livre de Poche, 1967.

GUINARD, Paul, Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, París, 1960.

GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar, Noticia General para la estimación de las Artes, Madrid, 1600.

HARRIS, Enriqueta, "Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino", Arte Español, 1935.

HAYWARD, J. F., Les armes a feu anciennes. 1500-1660, Fribourg, Office du Livre, 1970.

HERMANIN, Federico, Assise, la ville de Saint François, Paris, Nilsson, 1927.

HERMOSO, Eugenio, "Mi admiración por Velázquez", Bol. Acad. Bellas Artes, nº 11, 1960.

HERRERO, Concepción, Tapices y armaduras del Renacimiento, Barcelona, Lunverg, 1992, p. 73.

Histoire du costume en France, París, Hachette, 1924.

Historia de la guerra de Lombardia, batalla de Pavía y prisión del rey Francisco de Francia, "Colección de Documentos Inéditos para la historia de España", Madrid, Imp. de la Viuda de Calero, 1861, T. XXXVIII.

HOFFMEYER, Ada Bruhn de, Arms and armour in Spain, Jarandilla (Cáceres), Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas, 2 vols., 1972 y 1982.

HOLLSTEIN, F. W. H., Dutch and Flemish Etchings engravings and woodcuts..., Amsterdam, Menne-Hertzberger, 1949.

HORTA RODRIGUEZ, Nicolás, "La batalla de San Quintín", Revista de Historia Militar, nº 4, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1959.

HUGO, Hermann, Obsidio Bredana Armis Philippi IIII..., Antuerpiae ex off. Plantiniana, 1626.

HUYGHE, René, El arte y el hombre, Barcelona, Planeta, 1966.

ILLESCAS, Gonzalo de, Jornada de Carlos V a Túnez, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXI.

Insigne y célebre victoria que por el católico Rey de España, Felipe IV ha alcanzado el Sr. Marqués de Spínola..., Sevilla.

INVENTARIOS REALES. Manuscritos en el Archivo de Palacio.

JORNADA del Duque de Feria a la Alsacia, en el Ms. nº 2364 de la B.N.

JUNQUERA, Paulina, "Las batallas navales en los tapices", Reales Sitios, nº 17, 1968.

JUSTI, Karl, Velázquez y su siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

KANNIK, Preben, Uniformes militares en color de todo el mundo, Madrid, San Martín, 1969.

KEHRER, Hugo, "Esencia y sentido del arte de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 34.

L'Encyclopédie de Diderot et D'Alambert, Barcelona, Sirven Grafic, 1989.

La pícara Justina, Madrid, Editora Nacional, 1977.

LAFUENTE FERRARI, E., Breve historia de la Pintura Española, 3ª ed., Madrid, Dossat, 1946.

LAFUENTE FERRARI, E., Historia del Arte Labor, Madrid, Labor, 1935.

LAFUENTE, Modesto, Historia General de España, Barcelona, Montaner y Simón, 1888.

LANARIO Y ARAGON, Francisco, Las guerras de Flandes...

Madrid, Luis Sánchez, 1623.

LAPRAIR LIVERMORE, Ann, "Francisco Sánchez: a possible influence on some aesthetic ideas of Diego de Silva y Velázquez", VARIA..., o.c., t. I, p. 231 ss.

LARROSA, Diego de, Relación de la entrada y cerco... en la ciudad de Puerto Rico... (En "Historia geográfica civil y militar de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico", Fray Iñigo Abbad y Lasierra; Puerto Rico, Imp. Acosta, 1866, pp. 167 ss).

LAVIN, James, D., A history of Spanish firearms, London, Herbert Jenkins, 1965.

LE BLOND, Elementos de fortificación, Madrid, Imp. Joaquín Ibarra, 1776.

LECHUGA, Cristóbal, Discurso del Capitán... en que trata de la Artillería... con un tratado de fortificación, Milán, Marco Tulio Malatesta, 1611.

LEGRAND, F. C., Les peintres flamands de genre au XVII siècle, Bruxelles, Meddens, 1963.

LLADONOSA I PUJOL, Josep, Història de la vila d'Alquaire i de seu Monestir Santjoanist, Alquaire, 1981.

LONGHI, Vita Artística, 1927.

LOPE DE VEGA, Diálogo militar à honor del Excelentísimo Marqués Spínola, en "Obras de Lope de Vega", Madrid, Imp. Sucesores de Rivadeneyra, 1902.

LOPEZ IBOR, J. J., "Las dimensiones psicológicas en la pintura de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 72.

LOPEZ NAVIO, José, "La gran colección de pintura del Marqués de Leganés", Analecta Calasanctiana, n. 8, 1962.

LOPEZ REY, J., An unpublished Zurbarán: The surrender

of Seville, "Apollo", London, July, 1965.

LOPEZ REY, J., Velázquez..., Londres, Faber and Faber, 1968.

LOPEZ SERRANO, Matilde, El Escorial...Guía turística, Madrid, Patrimonio Nacional, 1972.

LOPEZ TORRIJOS, Rosa, La mitología en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.

Los puntos mas esenciales de la jornada del Duque de Feria sobre los dos socorros de Constanza, Brisac..., M.s. de la B.N., nº 2364.

Los Tercios españoles en Lepanto, Madrid, Servicio Histórico Militar, (s.a.).

LOZOYA, Marqués de, "Antonio de Pereda en el Patrimonio Nacional y de los patronatos reales", Reales Sitios, nº 7, 1966.

LOZOYA, Marqués de, Historia de España, Barcelona, Salvat, 1979.

LUJAN DE SAYAVEDRA, Mateo, La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978.

LUNA, H. de, La segunda parte del Lazarillo de Tormes, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978.

LUNA, Juan J., Claudio de Lorena y el ideal clásico en el siglo XVII, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

MADOZ, Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico, Madrid, 1848, t. X.

MADRAZO, Pedro de, Catálogo descriptivo ó histórico del museo del Prado. Parte primera, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1872.

MAIURI, Amedio, "Los tapices de la batalla de Pavía",
Revista Geográfica Española, Madrid (s.a.).

MALITZKAYA, X., "Los dos cuadros de Antonio Pereda en
el Museo de Bellas Artes en Mosén", Arch. Esp. Ar. y
Arg., 1932.

MARCO DORTA, Enrique, La recuperación de Bahía por Don
Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la
época, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1959.

MARIANA, Historia General de España, Valencia, Oficina
de Benito Monfort, 1789.

MARLE, R. van, Iconographie de l'art profane au Moyen
Age et á la Renaissance, New York, 1971, 2 vols.

MARRADES, Pedro, El camino del Imperio..., Madrid,
Espasa-Calpe, 1943.

MARTI MONSO, José, Estudios histórico-artísticos...,

Valladolid, Imp. Leonardo Miñon, 1901.

MARTIN DE ROA, Padre, Santos Honio, Entichio, Estevan, Patronos de Xerez de la Frontera, Nombre, Sitio, Antiquedad de la Ciudad, Sevilla, 1617.

MARTIN, Fernando A., La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios, "Reales Sitios", nº 89 (1986).

MARTIN GONZALEZ, Juan José, "La composición en Zurbarán", Goya, nº 64-65, 1965.

MARTIN GONZALEZ, Juan José, "Sobre las relaciones entre Nardí, Carducho y Velázquez", Archivo Español de Arte, 1958.

MARTIN GONZALEZ, Juan José, Historia del arte moderno y contemporáneo. Unidad didáctica 3ª: La pintura barroca. Madrid, Universidad a distancia, 1978.

MARTINEZ CAMPOS, Carlos, España bélica. El siglo XVII, Madrid, Aguilar, 1968.

MARTINEZ DE IRUJO Y ARTAZCOZ, Luis, Duque de Alba, La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1962.

MARTINEZ DEL ROMERO, J., Catálogo de la Real Armería, Madrid, 1854.

MARTINEZ, Jusepe, Discursos practicables de nobilísimo arte de la pintura, Madrid, Akal, 1988.

MARTINEZ-HIDALGO Y TERAN, José María, Lepanto. La Batalla. La Galera <<Real>>. Recuerdos, reliquias y trofeos, Barcelona, 1971.

MARVA Y MAYER, José, Estudio histórico de los medios de ataque y defensa, Madrid, Imp. "El trabajo", 1903.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, "Arte de pintar", Varia,

o.c., t. II, p. 133.

MAYER, August, L., "Los dibujos españoles en la colección Witt en Londres", Arte Español, 1926.

MAYER, August, L., Historia de la Pintura Española, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

MAYER, August, L., La pintura española, Madrid, Labor, 1949.

MELO, Francisco Manuel de, Política militar en avisos de generales..., Madrid, Atlas, 1944.

MENDOZA, Bernardino de, Comentario de Don -----, de lo sucedido en las Guerras de los Payses Baxos, desde el Año de 1567 hasta el de 1577, Madrid, Pedro Madrigal, 1592.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, Imp. A. Pérez Dubrull,

1884.

MENGES, Antonio Rafael, "Obras...", Varia, o.c, t. II, p. 135.

Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La colección real, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El museo de la Trinidad, Madrid, 1990.

NARDELA, Lia, Jacques Courtois Il Borgognone, pittore de battaglie, "Rivista militare", Marxo-Aprile, 1987, nº 2.

NOVOA, Matías de, Historia de Felipe III, Rey de España; Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España; Madrid; Imp. Miguel Ginesta, 1875; T. LX.

NOVOA, Matías de, Historia de Felipe IV..., Colección

de Documentos Inéditos para la Historia de España;
Madrid; Imp. Miguel Ginesta, T. LXI.

NUÑEZ DE ALBA, Diego, Diálogos de la vida del soldado,
(Veáse Sanchez Cantón, F.J., o.c., pp. 73 ss.).

O'SCANLAN, Timoteo, Diccionario marítimo español,
Madrid, Museo Naval, 1974.

Obras de Lope de Vega, Madrid, Imp. "Sucesores de
Rivadeneyra", 1902.

OCETE RUBIO, Rafael, Armas blancas en España, Madrid,
Tucan, 1988.

OLESA MUÑIDO, Francisco-Felipe, La organización naval
de los estados mediterráneos y en especial de España
durante los siglos XVI y XVII, Madrid, Editorial Naval,
1968.

OLIVEIRA, María de, "O fenomeno velazqueño e o seu

universalismo", Varia velazqueña, o.c., t. I, p. 46.

OLIVERAS GUART, A., Guía del Palacio de Aranjuez, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1972, p. 94.

ORELLANA, Marcos Antonio de, Biografía pictórica valenciana..., 2ª ed., Jávea, Ayuntamiento de Valencia, 1967.

OROZCO DIAZ, Emilio, "Un aspecto del barroquismo de Velázquez", VARIA, o.c., t. I, p. 193.

ORTEGA Y GASSET, José, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

PACHECO, Francisco, Arte de la pintura, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956.

PALACIO ATARD, Vicente, Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII, Madrid, Rialp, 1966.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, Aguilar, 1947.

PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

PANTORBA, Bernardino de, "Zurbarán en el Museo del Prado", Mundo Hispánico, nº 197, 1964.

PANTORBA, Bernardino de, La vida y obra de Velázquez, Madrid, 1955.

PARKER, Geoffrey, El ejército de Flandes y el Camino español. 1567-1659, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

PARRILA HERMIDA, Miguel, Un documento sobre nuestros hospitales de campaña en Flandes en el siglo XVI, en "Revista de Historia militar", nº 25.

PELAEZ VALLE, José María, "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII", en Gladius, t, XVI, 1983.

PEMAN, Jose María, "Verdad y límite de Velázquez como <Pintor de la Corte>", VARIA, o.c., t. I, p. 97.

PEREZ DE LAS CUENTAS Y YAYAS, Alonso, Elogios al Palacio Real del Buen Retiro, o.c.

PEREZ PASTOR, Cristóbal, Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española, Madrid, 1914. Tomo XI, de las <Memorias de la Real Academia Española>, t. II.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Mostra di disegni Spagnoli, Firenze, 1974.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Sobre los Pintores de El Escorial", Reales Sitios, 1963, nº 56-57.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1983.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I, Madrid, 1972.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura barroca en España. 1600-1750, Madrid, Cátedra, 1992.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura italiana del S. XVII en España, Madrid, Universidad de Madrid, 1965.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

PIFERRER, Francisco, Archivo Heráldico, Madrid, 1863.

PITA ANDRADE, José Manuel, "Las pinturas al fresco en El Escorial", Goya, Sept.-Dic., 1963, nº 56 y nº 57.

Poema de Fernán González, Madrid, Espasa-Calpe, 1979,
4ª ed.

POLERO, Vicente, Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1857.

PONZ, Antonio, Viaje de España, Madrid, Aguilar, 1947.

PRIEGO LOPEZ, Juan, Pedro Navarro y sus empresas africanas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

PRIETO Y LLOVERA, Patricio, "La nota militar en el Museo del Prado", Revista Ejército, Nov. 1942, nº 34.

PRIETO Y LLOVERA, Patricio, "La nota naval militar en el Museo del Prado", Revista General de Marina, Tomo 132, 1947.

PRIETO Y LLOVERA, Patricio, "Los cuadros bélicos de Snayers en el Museo del Prado", Ejército, 1943, abr.,

nº 39.

PRIETO Y LLOVERA, Patricio, Los sitios de Lérida, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1945.

PROTHERO, G.W., Historia del mundo en la Edad Moderna, Cambridge, IV.

PUDDU, Raffaele, El soldado gentilhomme, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

QUATREFAGES, René, Los tercios, Madrid, Servicio de Publicaciones del E.M.E., 1983.

QUEVEDO, Francisco de, La vida del Buscón llamado don Pablos, Madrid, Salvat, 1969.

QUILLIET, Dictionnaire des peintres Espagnols, Paris, Chez l'auteur, 1816.

RAMIREZ DE ARELLANO Y DIAZ DE MORALES, Rafael,

Diccionario biográfico de Artistas de la Provincia de Córdoba, CODOIN., t. CVII.

Relação doge. succedeeo em Portugal... mais Provincias do Occidente desde marco de 1629... 1630, Col. de Jesuitas, t. CLXIX, nº 1, fol. 6 v., de la Academia de la Historia.

Relación de lo sucedido en Flandes desde 1648 hasta 1653, siendo General del ejército de S.M.C. el conde de Fuensaldaña, CODOIN., t. LXXV.

Relación del socorro de Lérida, por Baltasar Gracián. Legajo 2.377 de la B. N.

Relación verdadera de las cosas notables que en el cerco de la ciudad de Breda en Flandes nuevamente an sucedido, (B.: Sebastian y Iayme Matevad, 1625).

RODRIGUEZ FERNANDEZ, Justiniano, Ramiro II, Rey de León, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C.,

1972.

RODRIGUEZ VILLA, Antonio, Ambrosio Spínola..., Madrid, Real Academia de la Historia, 1893.

ROETHUSBERGER, Cavalier Pietro Tempesta and his time, 1970.

ROF CARBALLO, Juan, "Velázquez y la normalidad", VARIA, t. I, p. 93.

ROJAS, Cristóbal de, Teórica y práctica de fortificación conforme a las medidas y defensas de estos tiempos, Madrid, Imp. Luis Sánchez, 1598.

ROSEMBERG, Jakob, Arte y arquitectura en Holanda. 1600/1800, Madrid, Cátedra, 1981.

RUIZ ALCON, María Teresa, "Lucas Jordán", Reales Sitios, nº 32, 1972.

RUIZ ALCON, María Teresa, "Pinturas y otros objetos de la Embajada de España en Lisboa", Reales Sitios, nº 47, 1976.

RUIZ MARTIN, Angel, Evolución de las divisas del Ejército español, Madrid, (Manuscrito), 1982.

RULL, Enrique, Calderón y Nördlingen, Madrid, CSIC, 1981.

SALAZAR, Pedro, Monarquía de España..., Madrid, Imp. Joachin Ibarra, 1770.

SALINGER, Margaretta, Diego Velázquez..., London, 1959.

SALTILLO, Marqués de, "Artistas madrileños (1592-1850)", Boletín de Excursiones, 1953.

SALTILLO, Marqués de, "Colecciones Madrileñas de Pintura: La de D. Serafín García de la Huerta (1840)", Arte Español, 1951.

SANCHEZ CANTON, F.J., "Victorias de Carlos V. Serie de cuadros de la Embajada de España", Boletín de la Real Academia de la Historia, 1944, T. CXIV.

SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes Literarios para la Historia del Arte Español, Madrid, Imp. Clásica Española, 1923.

SANCHEZ CANTON, F.J., Las pinturas de Oriz y la Guerra de Sajonia, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1944.

SANCHEZ CANTON, F.J., Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. Madrid, 1963.

SANTA CRUZ, Alonso de, Crónica del Emperador Carlos V, Madrid, Imp. del Patronato de Huérfanos de Intendencia, 1920.

Santiago en España, Europa y América, Madrid, Editora Nacional, 1971.

SANTOS, Francisco, Periquillo el de las Gallineras, en "La novela picaresca española", Madrid, Aguilar, 1978.

SAXL, F., The Battle Scene without a Hero, Aniello Falcone and his Patrons, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", v. III (1939-1940), London, The Warburg Institute.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Velázquez, <Las Lanzas y Las Hilanderes>", Bol Soc. Esp. Exc., 1894-95, t. 2.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, Catálogo de los cuadros... de la antigua casa ducal de Osuna, Madrid, Imp. Viuda e hijos de M. Tello, 1896.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, Joyas inéditas de la Pintura española, Bol. Soc. Esp. Exc., nº 22, 1914.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, La pintura en Madrid..., Madrid, Imp. San Francisco de Sales, 1907.

SERRANO FATIGATI, Enrique, "Un cuadro de Caxés", La Ilustración Española y Americana, 1896, 22 de agosto.

SERRULLAZ, Maurice, Evolución de la Pintura Española, Valencia, Fomento de Cultura, 1947.

SIMSON, Otto von, La guerra y la paz, Barcelona, Vicens-Vives, 1964.

SORIA, Martin S., "Andrea De Leone, a master of the Bucolic Scene", The Art Quaterly, XXIII, (1960).

SORIA, Martin S., "Esteban March. Baroque battle and portrait painter", The Art Bulletin, 1945.

SORIA, Martin S., "José Leonardo, Velázquez's best disciple", The Art Quartely, Detroit, 1950.

SORIA, Martin S., "Las Lanzas y Los retratos ecuestres de Velázquez", Arch. Esp. Arte, XXVII, nº 106, 1954.

SORIA, Martin S., "Some flemish Sources of Barroque painting in Spain", The Art Bulletin, Dec., 1948, vol. XXX.

SORIA, Martin S., "Some paintings by Aniello Falcone", The Art Quartely (1954).

SORIA, Martin S., "Velazquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750", Arte Antica e Moderna, 1961.

SORIA, Martin S., Art and Architecture in Spain..., The Pelican History of Art, 1959.

SORIA, Martin S. The paintings of Zurbaran, Londres, 1953 (2ª ed., London, Phardon Press, 1955).

SPEED, Harold, La práctica y la ciencia del dibujo, 3ª ed., Buenos Aires, Albatros, 1944.

TEMBOURY ALVAREZ, Juan, "Alonso Cano y Velázquez".

Varia Velazqueña, o.c., t. I, p. 433.

TORMO, Elías, Las iglesias de Madrid. Madrid, Instituto de España, 1972.

TORMO, Elías, Los tapices de la Casa del Rey N.S...; Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

TORMO, Elías, Un gran pintor valisoletano. Don Antonio de Pereda..., Bol. Soc. Cast. Exc., T. IV, 1909-10.

TORMO, Elías, Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor, Bol. de la Sociedad Española de Excursionistas, 1911.

TREVOR DAVIES, R., La decadencia española. 1621-1700, Barcelona, Labor, 1969.

UFANO, Diego, Tratado de la Artillería..., Bruselas, Juan Momarte, 1613.

VALBUENA PRAT, Angel, "Velázquez y la evasión del espejo mágico", VARIA, o.c., p. 175.

VALBUENA PRAT, Angel, La novela picaresca española, Madrid, Aguilar, 1978.

VALDES, Francisco de, Espejo y disciplina militar, Madrid, Atlas, 1944.

VALDIVIESO, Enrique, Valdés Leal, Madrid, Museo del Prado, 1991.

VALENCIA DE DON JUAN, Conde viudo de, Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid, Madrid, 1898.

VALENCIA Y GUZMAN, Juan de, Compendio historial de la Jornada del Brasil, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, T. LV.

VARIA Velásqueña, Madrid, Dirección General de Bellas

Artes, 1960.

VAUBAN, Marechal de, Memoire pour servir d'instruction dans la conduite des siéges et dans la défense des places, Leide, Imp. Jean et Herman Verbeeck, 1740.

VAZQUEZ, Alonso, Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese; Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, T. LXXIII; Madrid, Imp. Miguel Guinesta, 1879.

VEGA, Juan de la, La Relación verdadera de los sucesos de la Armada inglesa, que al presente está sobre Cádiz y como se ha apoderado de la Torre del Puntal, y batalla que tuvieron con Don Pedro Girón y Don Lorenzo de Cabrera, castellano de la fortaleza de Cádiz, Barcelona, 1625.

VELEZ DE GUEVARA, Luis, El diablo Cojuelo, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

VENTURI, A., Storia dell'Arte Italiana (IX), La pittura del cinquecento (VII), Milano, Ulrico Hoepli, 1934.

VERSTRINGE, Jorge, Una sociedad para la guerra, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979.

Victorias de Carlos V..., "Boletín de la Real Academia de la Historia", 1944, T. CXIV.

Vida de Marcos de Obregón, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

VIGON, Jorge, Historia de la Artillería española, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1947.

VILLALOBOS Y BENAVIDES, Diego de, Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos desde el año de 1594 al de 1598, Madrid, 1612.

VINCI, Leonardo de, Tratado de Pintura, Madrid, Editora Nacional, 1976.

VIÑAZA, Conde de, Adiciones al diccionario histórico..., Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889.

VOSTERS, Simón A., La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España, London, Tamesis Books, 1974.

WAGNER, Eduard, European weapons and warfare 1618-1648, London, Octopus Books, 1979.

WITTKOWER, Rudolf, Arte y arquitectura en Italia. 1600/1750, Madrid, Cátedra, 1983.

WOLFFLIN, E., Conceptos fundamentales en la historia del Arte, Madrid, Calpe, 1924.

YEBES, Condesa de, "Spínola, el de Breda", Varia Velazqueña, o.c., I, p. 306.

ZAMORA VICENTE, Alonso, Novela picaresca española, Barcelona, Noguer, 1976.

ZAPATA, Antonio, Historia de la villa de Canales, escrita en el año 1657 por..., Buenos Aires, Gerónimo Martínez Ariz-Navarreta, 1934.

ZARCO CUEVAS, Julián, Pintores italianos en San Lorenzo el Real..., Madrid, Inst. Valencia de Don Juan, 1932.

Zurbarán (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

ZURITA, Jerónimo, Los cinco libros primeros de la primera parte de los anales de la Corona de Aragón..., Madrid, 1669.

SIGLAS Y ABREVIATURAS EMPLEADAS

Arch. Esp. Art.	Archivo Español de Arte
B.A.E.	Biblioteca de Autores Españoles
B.N.	Biblioteca Nacional
Bol. Museo del Prado	Boletín del Museo del Prado
Bol. Soc. Esp. Exc.	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
C.D.I.H.E.	Colección de Documentos para la Historia de España
Ms.	Manuscrito
Varia	Varia Velazqueña
(Número)	Referencia en el texto al número de inventario de los cuadros. Ej.: "Las Lanzas" (186)

Nota: En el inventario de pinturas se relacionan en cada ítem, sucesivamente y siempre que se conozcan, el o los apellidos del autor, nombre, título, lugar, colección, número de la colección, dimensiones, materia y soporte.

INDEX

INTRODUCCION	2
CAPITULO I: Fuentes para la pintura de tema bélico	10
Fuentes literarias	11
Fuentes grabadas	14
CAPITULO II: La pintura de batallas en la teoría del arte del siglo XVII. Los comitentes . .	20
LA PINTURA DE BATALLAS EN LA TEORIA DEL ARTE DEL SIGLO XVII	21
Relaciones entre la guerra y el arte .	21
La pintura de batallas en los tratadistas del arte	23
Cómo se hacia la pintura de batallas en el siglo XVII	27
Por qué se hacían los cuadros de tema bélico	35
LOS RESPONSABLES DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS Y LOS COMITENTES	40
CAPITULO III: Los autores de las obras	48
LOS PINTORES ESPAÑOLES	49
Los pintores de batallas	57

	1473
Juan de la Corte	57
Juan de Toledo	63
Esteban y Miguel March	73
LOS PINTORES EXTRANJEROS	96
Pintura italiana	97
Pintura flamenca	110
Pintura francesa	134
Pintura holandesa	142
PINTURAS DE TEMA BELICO	146
CAPITULO IV: Antecedentes. El siglo XVI	147
Primer tercio	148
Segundo tercio	152
Tercer tercio	160
CAPITULO V: Los cuadros de batallas y la historia de España	169
LAS BATALLAS DE LA EDAD MEDIA	177

	1474
La batalla de Clavijo (844)	177
Las batallas de Hacinas y de Simancas	
(938-939)	181
La batalla de las Navas de Tolosa	
(1212.07.16)	185
La retirada de los sarracenos del	
convento de Asís (1212-1226) . . .	194
Las conquistas de Córdoba y Sevilla	
(1236-1248)	201
Conquista de Lorca (1243.11.23)	211
La batalla del Salado (1340.09.30) . .	214
La batalla de Jerez (1368)	218
Victorias de los Moncada en Sicilia	
(1408-1411)	223
La toma de Antequera (1410.05.06) . . .	229
El cerco del castillo de Amposta	
(1465.10.02)	239
LOS REYES CATOLICOS	243
La conquista de Granada (1492.01.02) .	243
La conquista de Orán (1509.05.20) . . .	245
VICTORIAS DE CARLOS V	250

	1475
La batalla de Pavía (1525.02.24) . . .	250
La retirada de los turcos de Viena	
(1532.09)	257
El desembarco en Puerto Farina	
(1535.06.16)	259
La toma de la Goleta (1535.07.12) . . .	261
Rendición del elector Juan Federico en	
Mülberg	264
El Landgrave de Hesse a los pies del	
Emperador (1547.06)	267
LA GUERRA EN FRANCIA Y EL MEDITERRANEO . . .	270
De la batalla de San Quintín a la de	
Gravelinas (1557.08-1558.07) . .	270
La batalla de Lepanto (1571.10.07) . .	284
LA GUERRA EN FLANDES	297
Batalla en las cercanías de Nimega	
(1574.04.14)	304
El sitio de Maestricht (1579.06.09) . .	311
El sitio de Grave (1586.06.07)	317
La batalla de Yuri (1589.09.21)	320
El cerco de París (1590.09)	325

	1476
El sitio de Cambray (1595.10.09) . . .	327
El sitio de Calais (1596.04.25)	334
El sitio de Ardres (1596.05.23)	341
El socorro de Amiens (1597.09.25) . . .	345
El sitio de Rheinberg (1598.10.14) . .	353
El desastre de Nieuport (1600.07.02) .	357
El sitio de Ostende (1601-1604)	364
La batalla cerca de Bois-le-Duc	
(1601/1603)	373
El sitio de la Esclusa (1604.08.20) . .	374
Intentona frustrada sobre Amberes	
(1605.05.16)	377
La Toma de Groenlo (1606.08.14)	379
La toma de Rheinberg (1606.10.02) . . .	383
LA GUERRA EN ITALIA	388
La batalla de Asti (1615.05)	388
LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS Y LA SERIE DEL	
SALON DE REINOS	395
PERIODO BOHEMIO (1618--1625)	402
Victoria de don Fadrique de Toledo	
en Gibraltar contra los	

	1477
holandeses (1621.08.10) . . .	402
La rendición de Juliers	
(1622.02.03)	404
La batalla de Fleurus (1622.08.29)	431
Combate de Don Juan Fajardo en	
Fuengirola contra una armada	
holandesa (1622.10.06) . . .	441
La sorpresa del Castillo de Amberes	
(1624)	443
PERIODO DANES (1625-1629)	445
El "Annus mirabilis" (1625)	445
La recuperación de Bahía	
(1625.04.30)	445
El socorro de Génova (1625.05) . .	462
La toma de Breda (1625.06.05) . .	485
Breda y sus representaciones	
pictóricas: Velázquez y	
Snayers	485
Plano político-militar . . .	489
EL CUADRO DE LAS LANZAS . . .	512
Noticias del cuadro	512

	1478
Iconografía	518
El proceso creador	547
LOS CUADROS DE SNAYERS . . .	569
Noticias de los cuadros . . .	569
La recuperación de la isla de	
Puerto Rico (1625.11.02) . .	570
La defensa de Cádiz (1625.11.08) .	578
Noticias del cuadro	578
El aspecto político-militar .	586
La recuperación de la isla de San	
Cristóbal (1629.09.18) . . .	592
PERIODO SUECO (1630-1634)	600
Combate de don Antonio de Oquendo	
contra una armada holandesa	
(1631.09.12)	600
Socorro de Don Lope de Hoces a la	
isla de San Martín	
(1633.07.01)	607
Campaña del Duque de Feria en 1633 . .	611
El socorro de Constanza (1633.09)	615
La expugnación de Rheinfelden	

	1479
(1633.10.17)	619
La toma de Breisach (1633.10.22) .	623
La batalla de Nördlingen	
(1634.09.06)	639
PERIODO FRANCES (1634-1648)	644
Socorro de Lovaina (1635.06.29) .	644
Combate en la Bahía de Todos los Santos de Dcn Lope de Hoces y una escuadra holandesa (1635- 1636)	647
La batalla de Gascona (1636.10) .	652
La batalla de Kalo (1638.06.21) .	653
Socorro de Saint Omer (1638.07.12)	660
La batalla de Güeldres (1638.08) .	671
El socorro de Thionville	
(1639.05.29)	676
El sitio de Aire-sur-la-Lys	
(1641.12.07)	678
El socorro de Lérida (1646.11.21)	680
El sitio y toma de Alguaire	
(1646.11.23)	688

	1480
LA GUERRA CONTRA FRANCIA	690
Conquista de una ciudad por el	
archiduque Leopoldo Guillermo	
(1647/1650)	690
El ataque nocturno a Lille (1648.08) .	691
La toma de Saint-Venant (1649.03.26) .	693
La toma de Ypres (1649.05.09)	695
El cerco y conquista de Barcelona (1651-	
1652)	697
El sitio de Gravelinas (1652.05.17) . .	700
El sitio de Bar-le-Duc (1652.11) . . .	703
La liberación de Valenciennes	
(1656.07.01)	706
La batalla de Orán (1698.03)	708
 CAPITULO VI: La pintura de tema bélico como género	 711
 FORMAS Y METODOS DE HACER LA GUERRA EN EL	
SIGLO XVII	712
LOS SITIOS	712
El estorbo del socorro	712

	1481
La batería	713
Resistencia a las salidas	716
El asalto	719
BATALLAS	719
Batallas campales	719
La infantería	720
La caballería	722
La artillería	724
Batallas navales	724
LA VIDA DE CAMPAÑA	727
LOS MEDIOS: La iconografía del material en la pintura de tema bélico	730
ABASTECIMIENTOS	731
Víveres	731
Material de cocina y de la vida social y mcral del soldado .	735
Vestuario	742
Material sanitario	759
ALOJAMIENTOS Y TRENES DE IMPEDIMENTA .	762
Alojamientos	762
Organización y medios de transporte	766

	1482
Animales y sus arreos	770
FORTIFICACION PERMANENTE Y DE CAMPAÑA .	771
Fortificación permanente	771
Fortificación de campaña	781
Material de sitio	787
Material de paso de corrientes de agua	794
Fuegos artificiales	800
Minas y contraminas	806
ARMAMENTO Y MUNICIONES	808
Armamento ofensivo	808
Armamento defensivo	820
La artillería	826
EL BUQUE	839
Bajeles	839
La galera y sus hermanas menores .	845
LOS MEDIOS: La organización	857
El Mando	857
La infantería	860
La caballería	861
La artillería	864

	1483
La armada	866
CAPITULO VII: Evolución de la pintura de tema	
bélico en España	868
Batallas renacentistas	873
Batallas manieristas	880
Batallas barrocas	888
El Barroco temprano	892
El clasicismo	898
El barroco decorativo	902
Batallas rococó	908
CAPITULO VIII: Hacia una tipología de la pintura	
bélica	911
ACCIONES EN CAMPAÑA	912
Batallas	913
Batallas "con héroe"	913
Batallas narrativas	913
Batallas topográficas	915

	1484
Batallas con retrato	915
Batallas "clásicas"	919
Batallas bíblicas	920
Batallas religiosas	922
Batallas literarias	922
Batallas "sin héroe"	923
Batallas terrestres	924
Batallas marítimas	929
Acciones militares de "género"	932
Emboscadas	932
Sorpresas de un convoy	933
Pillajes	934
Enfrentamientos entre paisanos y militares	935
Incendios	935
Los horrores de la guerra	936
Alegorías de la guerra	937
LA VIDA DE GUARNICION Y OTROS ASPECTOS DE LA	
VIDA MILITAR	940
Campamentos	940
Ejercicios de instrucción	941

	1485
Marchas	943
Cuerpos de guardia	945
Escenas galantes y de taberna	947
Paisajes con soldados	949
La figura del soldado	950
Ciudades fortificadas	951
Bodegones de armas	952
CONCLUSIONES	954
GLOSARIO	959
NOTAS	1068
INVENTARIO DE PINTURAS	1261
BIBLIOGRAFIA	1412
SIGLAS Y ABREVIATURAS EMPLEADAS	1469
INDICE	1471